-georg gr adorno matthew arnold walter benjamin harold bloom jacques
vis frieda wilhelm dilthey émile durkheim michel foucault sigmund freu
nel leo georg gadamer martin heidegger edmund husserl fredric jameson
is friedrich nietzsche richard rorty jean-paul sartre georg
el leo strauss max weber

晚期资本主义的文化逻辑

[美] 詹明信著 张旭东 编 陈清侨 严锋等 译

现 代 西 方 学 术 文 库

生活·讀書·新知 三联书店

现代西方学术文库

文化与无政府状态（修订译本）［英］马修·阿诺德著

社会分工论［法］埃米尔·涂尔干著

查拉图斯特拉如是说（详注本）［德］尼采著

体验与诗［德国］威廉·狄尔泰著

语言与神话［德］恩斯特·卡西尔著

新教伦理与资本主义精神（增订译本）［德］马克斯·韦伯著

存在与时间（修订译本）［德］马丁·海德格尔著

发达资本主义时代的抒情诗人（修订译本）［德］本雅明著

启迪：本雅明文选 汉娜·阿伦特编

俄罗斯思想［俄］尼·别尔嘉耶夫著

伟大的传统［英］利维斯著

扎根［法］西蒙娜·薇依著

存在与虚无（修订译本）［法］萨特著

重建时代的人与社会［德］卡尔·曼海姆著

诗与宗教 汉斯·昆 瓦尔特·延斯著



ISBN 978-7-108-04331-3

9 787108 043313 >

定价：36.00元

现代西方学术文库

主编 甘阳

副主编 苏国勋 刘小枫

晚期资本主义的文化逻辑

[美] 詹明信 著 张旭东 编 陈清侨 严锋等 译



生活·讀書·新知 三联书店

图书在版编目 (CIP) 数据

晚期资本主义的文化逻辑 /（美）詹明信著 ；张旭东编 ；陈清侨等译 .-- 2 版 .-- 北京 ：生活·读书·新知三联书店，2013.1
（现代西方学术文库）
SBN 978-7-108-04331-3

Ⅰ. ①晚… Ⅱ. ①詹… ②张… ③陈… Ⅲ. ①资本主义－文化哲学－文集 Ⅳ. ① G02-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 250807 号

责任编辑 李学军
装帧设计 罗 洪
责任印制 郝德华
出版发行 生活·读书·新知 三联书店
（北京市东城区美术馆东街22号）
邮　　编 100010
经　　销 新华书店
印　　刷 北京隆昌伟业印刷有限公司
版　　次 1998年1月北京第1版 2013年1月北京第2版
2013年1月北京第3次印刷
开　　本 880毫米×1230毫米 1/32 印张15.625
字　　数 375千字
印　　数 10,001-15,000册
定　　价 36.00元

目 录

上编 理 论

下编 境 遇

马克思主义与理论的历史性

——詹明信就本文集出版接受采访录（代序）*

一 理论的历史性

张旭东：我的第一个问题是关于您个人“理论语言”的全貌以及您“方法论”的构成。一般人看来，您结合了马克思主义与广义的结构主义——后结构主义，继而创造了一种兼容并包的批评风格。您能否谈谈当代“理论”发展中不同取向相互渗透的过程，以及这种渗透在您本人工作中的表现？

詹明信：这里有几桩事情需要交代一下。首先，我们所泛称的“后结构主义”不是一个精确的概念，而是包含了从语言学到精神分析的一系列内容。它是一个历史概念，而作为一个历史概念，它又是从马克思主义的问题性中生发出来的。我说的不是马克思主义本身，而是马克思主义所致力探讨和解决的问题。以法国情形为例，“二战”后主导法国思想界的当然是存在主义。但它很快变成了马

* 1995年12月31日，于芝加哥美国现代语言协会年会。

克思主义的存在主义。而结构主义的问题性正是在此刻开始凸显的。我所指的不是结构主义本身的立场，比如语言是人类意识活动的最终决定因素之类，而是它所探讨的语言在社会文化生活中的作用和位置。这一问题是从马克思主义的框架中生发出来的。战后，马克思主义在寻求一种更为贴切精微的关于文化和意识形态的概念。而所有具体的后结构主义题旨都来自对于这一问题的探讨。

还要补充一点：我近来还对另一种重要的影响来源深感兴趣。这便是布莱希特的影响。布莱希特在 1944、1945 年间在柏林布莱希特剧院的出现是一个重大事件。尽管人们一般并不把布莱希特视为哲学家或理论家，但他的辩证思想却为日后的后结构主义明确了任务，这就是反人道主义。在布莱希特的作品里人们可以看到对两种事物的猛烈攻击。一是对经典资产阶级传统的攻击（而卢卡奇则为这一传统辩护）；一是对所谓社会主义人道主义的攻击（卢卡奇显然又是这一观念的倡导者）。这种反人道主义在阿尔都塞等人手中得到进一步发挥。阿尔都塞写过关于布莱希特的文章，两者间的联系是清楚的。人们也都知道一些问题是由布莱希特提出的。

我所要强调的是，人们当然可以脱离历史而谈后结构主义文本本身的价值，但如果你想在更大的语境中弄清楚问题的来龙去脉，你就得注意马克思主义的框架。在战后法国，百分之八十以上的知识分子自认为马克思主义者，至少是认为马克思主义的问题——基础和上层建筑的问题，意识形态的本质的问题，表象的问题，等等——是他们各自议题中的基本因素。

这也可以说明另一个让某些人感到吃惊的现象，即德里达为何要介入马克思主义的主题。一两年前我们都看到了德里达谈马克思的书（按：指德里达的《马克思的幽灵》，英译本题为 *The spectres of Marx*）。我认为原因是在法国知识界非马克思主义化以后——现

在只有不到百分之二十的人自视为马克思主义者——大理论家更为明确地意识到他们自己的工作是如何建立在马克思主义问题性（再强调一次：不是马克思主义本身）之上的。德勒兹的情形亦是如此，尽管不幸的是德勒兹生前未能写成他的论马克思的巨著。此外还有许多其他人。德里达的补救工作带有一种多重性：一方面他评论马克思的著作；另一方面他又要介入一个目前已没有激进派选择余地的政治环境。再者，他也在试图历史地拯救马克思主义的基础。他本人的思想也是以一种奇特的方式从这一基础发展出来的。这一切把他和马克思主义联系在一起。

至于你的问题在当前理论界的具体反映，我想这同“理论”的本质有关。理论出现于伟大哲学体系的终结点，出现于一种市场环境。在这种环境中，理论总不免要变成不同的理论商标。如果有人觉得这么说太不恭敬，那么我们可以说理论往往以多种“名牌理论”、“个人习语”或“私人语言”的方式存在。哲学体系的特点是将现实中形形色色的观念统统吃进，再赋予其一种单一而自成一体的语言、概念和术语系统。在这个意义上，哲学的终结意味着没有人再认为这是可能的了。这也就是说，我们不得不同时操起各式各样的理论语言。我们找不出什么将这些语言综合在一起而变成一种万能语言（master language）的办法，而我们甚至连这样做的欲望也没有，这就造成了你问题中所暗指的局面：一个人现在用的是马克思主义语言，可是一转眼又说雅各布森的语言，或列维-斯特劳斯的语言，或拉康语言。人们常常指责我在这一点上搞折中主义，但我觉得我们还是应该在语言上着眼。这就好像有些事情只有用法语说才清晰有力，有些事情只有德语才讲得明白，到了法语里就一塌糊涂，而又有些事就非用中文不行。理想状态应该是随你所讨论的问题而从一种语言跳到另一种语言，但这几近于不可能。从

这一角度看，我也认为马克思主义同某些后结构主义理论的关联极为密切，尽管这种关系并非一眼就可以看破。

讨论这类问题必须重构具体的历史环境，否则很难有令人满意的答案。我希望在我说明这些复杂问题的同时，这些说明也可以用来引导我们进入一些更为基本的理论、哲学问题。但我必须标出各式各样的名字，否则就像是我把这些观念都算在了自己的份上。事实的情形并非如此。毫无疑问在这些哲学指涉的镜像中，不了解原始材料就会晕头转向。

张旭东： 人们通常觉得您一半是“法国”的，一半是“德国”的——前者指后结构主义，后者指法兰克福学派。现在您告诉我们这个“法国”并非只是同“辩证批判”相对立的种种语言学、符号学和“理论”，而首先是马克思主义问题性的一部分。

詹明信： 对，是这样的。我在学生时代就可以说流利的法语和德语，并接触到法、德两种学术思想传统。但这纯属个人背景上的偶然因素。人们往往习惯于在法、德两种传统间选择，或扬“法”抑“德”，或扬“德”抑“法”。我一方面觉得这种做法可以理解；另一方面也觉得它非常古怪而可悲。前面已经说过，我并不认为严丝合缝的综合可行。同时我也不觉得借用来借用去是个成功的办法。以阿多诺在法国70年代的借用为例，人们当时把“反同一性”的阿多诺列在后结构主义的名下来反对马克思主义。在我看来，这是对阿多诺思想的歪曲。此类结合并不如意。如何在不同立场间对话实在是一件很复杂的事情。人们不妨回忆哈贝马斯与福柯的对话，或乔姆斯基与福柯的对话。除了在一些基本的政治、文化问题上，在这些语言间对话几乎是不可能的。我相信德、法传统两者都是伟

大的哲学—理论传统，在这个意义上我或许可以算一个欧洲中心论者。我的思想只是碰巧形成于这样一种氛围。因而英美思想——经验主义、日常语言哲学、维特根斯坦，诸如此类——对我来说多多少少是一种障碍，用保罗·德曼的话，是“对理论的抗拒”。所以，客观地讲，我对这些东西并不热衷。我认为自皮尔斯以来在英美传统中有极为有趣的东西，但我的基本理论框架仍然是来自德法的。

张旭东：这里我想打断一下。我相信把您当前的理论框架放在历史语境里谈会对读者有所裨益。但在西方理论中心之外，人们仍倾向于用一种更为粗疏的意识形态眼光来看问题，把多种立场按激进主义、自由主义和保守主义的分野来安排。您能不能谈谈西方马克思主义同战后自由主义思想或立场的关系？

詹明信：战后西方的自由主义立场在很大程度上是为反共和反马克思主义所界定的。在这一点上，苏联式的共产主义本身是什么并不是很重要。因此，对于西方左派来说，自由主义从来都是信誉扫地的。不过目前出现了形形色色的自由主义的回潮。它们身上的污点相对较少，因为至少它们不用在口头上口口声声反共了，无论它们在更深一层的政治信仰上有什么变化。但很清楚的是，我们（按：指西方新左翼）从来不指望自由主义能提供任何激发思想的东西，因为它本质上是一种冷战自由主义，只不过在哲学上涂上了英美哲学的色彩。

张旭东：我想您理解问这个问题时我们关心的并非马克思主义理论与自由主义理论的结构性关联，而是人们乐于从激进—自由—保守的立场分歧看问题的旧习。

詹明信：我完全理解。这是生存策略，人人都会这么做。但我认为最好还是从哲学问题本身开始，然后，或者说最后，再来决定这些问题是出于激进主义立场，还是自由主义立场或保守主义立场。所有这些后结构主义问题都可以在所有这些方向上反映出来。最终人们必须做出政治上的判断，我认为这至关重要；但问题应该首先从其内在的观念性上予以分析和讨论。对艺术作品亦是如此。我历来主张从政治社会、历史的角度阅读艺术作品，但我决不认为这是着手点。相反，人们应从审美开始，关注纯粹美学的、形式的问题，然后在这些分析的终点与政治相遇。人们说在布莱希特的作品里，无论何处，要是你一开始碰到的是政治，那么在结尾你所面对的一定是审美；而如果你一开始看到的是审美，那么你后面遇到的一定是政治。我想这种分析的韵律更令人满意。不过这也使我的立场在某些人看来颇为暧昧，因为他们急不可待地要求政治信号，而我却更愿意穿越种种形式的、美学的问题而最后达致某种政治的判断。

张旭东：在您的哲学——理论构成方面，我想问问海德格尔占有什么样的地位。同时也想请您谈谈海氏在整个西方马克思主义批评理论中的地位。

詹明信：各国的情形很不一样。我 50 年代在德国求学。海德格尔好像是在 1951 年被重新允许执教的。我那时所了解的德国在思想界由海德格尔的思想支配。法兰克福学派的影响来得要晚得多。在法国，海德格尔也有他的信徒。前往德国黑森林拘禁海德格尔的法国士兵都要求他签名留念。但海德格尔对整个法国思想界的渗透要慢得多。在此必须提到德里达，是他把海德格尔的某些方面提上议事日程的。这个海德格尔并非德国人了解的本体论的海德格尔，而

是“颠覆形而上学”的海德格尔，其角色非常不同。把德里达视为海德格尔主义者实在有点不伦不类，因为德里达绝对不持有任何本体论方面的立场。他对此不感兴趣。在他看来那是海德格尔可悲的一面。然而海德格尔对于消解哲学的运作却是必不可少的。因为海德格尔也置身于同样的历史性问题之中。这一切很复杂。我看海德格尔目前在德国基本上是过眼烟云了。眼下的德国几乎笼罩在哈贝马斯的影响之下。当然现在有美国的海德格尔主义者，在美国海德格尔是个颇为景气的行业，不断有新的文稿面世。我本人的思想形成受萨特的影响很大，因而有许多海德格尔的东西我并不需要，因为我已从其萨特版中了解到了。

不过我觉得海德格尔思想中某些成分同马克思主义并行不悖，这就是所谓实用的海德格尔：这个海德格尔大谈工具和生产。这为“日常生活的现象学”打开了局面。而这一领域，由于众所周知的历史原因，一直是马克思主义理论的空白。这一问题在马克思主义中一直没能得到发展。(不过阿尔都塞及其学派认为“日常生活”这个概念本身也是意识形态性质的。）但这毕竟是海德格尔的一个方面。海德格尔还有另一方面对马克思主义的“实践”概念颇具吸引力。在萨特中这一方面有其不同的表现形式。在海德格尔的《存在与时间》中，整个对“定在”(Dasein）的看法，即把它视为能动的、第一性的因素（它只在后来才具备“思辨”的特质）在马克思主义的框架里显得生动而有益。

张旭东：您如何描述海德格尔在您著作中的体现，或许我应该先问您是否认为海德格尔存在于您的作品中。

詹明信：我在德国读书时念海德格尔念得十分认真。不过我一直更

倾心于《存在与时间》，即存在论的海德格尔，而非后来的“本体论”的海德格尔。但我一直认为海德格尔的本体论极具魅力，只要你把它理解为一种乌托邦精神，而非对世界的描述。顺便一提，我认为这是整个现象学的问题。现象学的目标是乌托邦，而非事实存在之物。但海德格尔也有一个大问题，即有关现代性和技术的问题。在海德格尔的著作里，对这一问题并没有哲学上的答案，而是作为一个问题标明在那里。他的 Ge-stell 概念是如此神秘，以致至今无人能敲开这个硬壳而找到某种现实的问题与观念。但这的确是海德格尔觉得很重要，很需要思考的方面。显然，整个后现代性问题及其新的技术形式，比如控制论之类，使得以不同的方式思考这一问题变得更为紧迫。但这也许并不是海德格尔所想到的。总之，我或许可以说在我一生的不同阶段，我都是海德格尔的同路人，而在最近几年里，我对他的兴趣变得更强烈了。不过我不能说海德格尔对我工作的影响最为强烈，除了他的有关主动性、生产、实践等概念。

张旭东：所以人们应该把散见于您文章中的“存在”“去蔽”等字眼理解为某种乌托邦观念的标记。

詹明信：对，正是如此。我想我是用这些字眼来戏剧性地标示出一个乌托邦的空间。不过这不是我唯一可用的语言。这种语言当然也有其不利的一面。从乌托邦的角度看，“存在”在根本上说是人类存在和自然存在，因而社会领域就被剔除了。这对我们来说并不是很有用。

张旭东：近来人们似乎越来越有兴趣讨论和描述您的学术生涯和思

想发展。在不少人看来，它们简直是奇迹。比如麦克埃布（Colin Maccabe）在为您的《地缘政治的美学》（*Geopolitical Aesthetics*）一书所做的序中，就以一种很有意思的方式描述或总结了您的治学道路。大体上说，他把您的写作分为两个阶段：头二十年是通过评价德、法理论传统而“耐心”地建立起自己的理论前提，然后以《政治无意识》为转折，则是一场“爆炸式”的文化批评攻势。按他的说法，这一切是一场精心的自我设计和理论战略。

詹明信：我很感谢柯林为我的工作提供了一幅整体画面。目前这样做的人并不多。但我有些疑心柯林有意对我著作中的马克思主义方面或政治因素轻描淡写。我无意自己讲自己的故事，而且我看得出他的描述自有其说服力。但我自己恐怕不会这样讲。在我看来，方法论问题之间的张力与冲突总会打开通向更大的哲学问题的大门。最终这会导向基础和上层建筑的关系，也就是说如何把文化、意识同语境或形势联系起来。对个别文本的探讨总是以理论上的冲突为前提的。因而“爆炸式的文化分析”也可以用在我的文学工作方面。也就是说，在哲学—方法论方面与阅读个别文学文本方面之间的冲突，同哲学—方法论与阅读大众文化文本之间的冲突并没什么不同。所以在我看来这并不是从某种经典看法向某种更倾向于大众文化、文化研究的方向转变。也许近年来我在电影和大众文化方面写得较多，但同时我也有好几篇很长的文学和理论分析尚未发表。这些文章的路径就非常不同。我并不想把这两方面合二为一，不过我认为真正的摆动可以说发生在普遍与特殊之间。发生于具体的解读与更为一般的理论探讨之间。我并不觉得我是先把自己的理论工夫修炼到家，然后再转向具体分析。在目前的全球资本主义环境中，在这个后现代时代，人们以往在现代性的世界里所进行的理论

思考本身必须予以重新考虑。而这亦是我们目前的理论工作。许多思辨性的问题还远未解决，现在还不是沉溺于“阅读文本”的时候。理论仍在途中，它还需要进一步的理论工作。

张旭东：我想可以从麦克埃布的文章中引申出来的是：人们能够在观念上暂时专注于某些理论—哲学的“基础设施”；一旦这一基础工作告一段落，它便可用作某种思考的模式和动力，使人不致迷失在四分五裂的现实中。

詹明信：我在《政治无意识》里描绘了三种不同层次上的语境，提供给人以不同的认识事物的框架。人们可以专注于直接的社会历史层面，在此我们面对诸如福利国家的全面倒退这样的问题。我们亦可以从更大的方面着眼，探讨阶级间的互动关系。事情在这个层面上的变化就相对较慢。问题包括阶级的历史，不同阶级对于他们以往的斗争与失败的记忆，等等。最后，我们则要面对生产方式这个最大意义上的语境。因而这里已经隐含了这样一层意思：语境并不仅仅是政治意义上的此时此刻，而是需要在更长的时段上加以考虑的问题。当然我们引用的是布罗代尔（Fernand Braudel）的不同时间性的观念。我并不常常写具体的政治斗争方面的东西，部分原因是因为艺术作品需要较长的时间才能完工，同时也需要更长的时间来加以分析和阐发。只有在大众文化领域里我们才会有立即的回应。在如何表现这些直接的、立即的反应方面长期来有许多陈旧的成见。然而就是这一领域在那些朝生暮逝的文化或政治现象中也同样有一种时间滞后的效应。我并不认为我本人擅长做这方面的工作，特别是因为我的思想形成于外国语言之中，而不是在所谓“美国研究”领域。

还要补充一点。这是我从卢卡奇那里学到的。卢卡奇教给了我们很多东西，其中最有价值的观念之一就是艺术作品（包括大众文化产品）的形式本身是我们观察和思考社会条件和社会形势的一个场合。有时在这个场合人们能比在日常生活和历史的偶发事件中更贴切地考察具体的社会语境。我想我会抵制把美学和历史语境分别对待，然后再捏合在一起的做法。人们往往以这样的眼光看马克思主义文学分析。这也无须责怪，因为我的确是在同时关注审美的和非审美（或外在于审美）的事物。而这两者之间常常会出现裂隙。较为拙劣的马克思主义分析往往会在处理社会主题和处理形式、意识形态主题之间造成断裂。但从原则上讲，把社会历史领域同审美——意识形态领域熔于一炉应该是更令人兴趣盎然的事情。因为它带来了写作批评文章本身的形式问题，而在这方面谁也没有现成的灵丹妙药。总之，卢卡奇对我来说意味着从形式入手探讨内容，这是理想的途径。

不过，卢卡奇与布莱希特等人从反面的批评的意义上加在卢卡奇头上的人道主义之间的不同在于，卢卡奇谈的总是成功的、为人所把握的形式。而在我看来我们一样应该注重种种失败的形式，注重某种再现方式在特定语境中的困难甚至不可能性，注重形式的残缺、疏漏、局限和障碍。在我看来，形式的失败，而非老卢卡奇意义上的成功，可以成为导向某种社会意义和社会真实的线索。

张旭东：您所说的“失败的形式”指的是先锋派的“艺术作品”还是大众文化产品？

詹明信：有意思的是两边都有这样的例子。或许一个探讨大众文化的有趣的角度是将其视为形式的失败和不可能性。同样，我们也可

以在所谓纯文学中谈这样的失败和不可能性。这也就是为什么对我来说，一种更为妥帖的文化研究概念不应让人觉得要在“雅”和“俗”之间做非此即彼的选择，比如，研究经典作品了，就不能碰电视、流行音乐之类。在我看来，两者是一个整体领域中的辩证的组成部分。而最精彩的议论，往往是由那些不固守“精英”和“大众”，“德国”和“法国”之类的人为框框的人做出的。我可以理解为什么人们总是要这样画地为牢，有时我也有类似的感觉，但这毕竟不是最富于创造性的态度。

张旭东：我想您的读者大都能看到这一点，即在您的批评文章中“政治”和“美学”两者都是无时不在、无处不在的。在许多人看来这正是您文章令人信服之处。但我还是要问，“理论”在您的工作中是不是一个核心环节，在此，您不但获得了一种“哲学”形式和个人风格，也获得了某种权力、主体性、某种思维的原则。这使您能够以一种居高临下的姿态对事物进行解读和编码，并在叙述中保持某种一致性、连贯性和能动性。人们能说现在的文化语言是一种精神分裂的语言，而您却似乎不受此约束。这一切能不能反过来在理论中得到解释呢？又能不能同您在理论上的潜心研读联系起来呢？

詹明信：在此，我们同样只能给一个历史性的回答。我的早期理论著述（按：指《马克思主义与形式》及《语言的囚笼》）似乎是为我后来的文化分析铺平了道路。但当时它们却也产生于特定的语境中。那时，法国和德国的批评传统在英美世界都远非为人熟知，因而我的任务在某种程度上讲是将这些理论大众化、“庸俗化”。在此“庸俗化”在法语里的意义是教学上的普及而已（笑）。现在，有

关这些理论的种种翻译介绍层出不穷，传播甚广，美国知识界自七八十年代以来也在理论上变得不那么肤浅幼稚了。像我那两本书那样的东西已经不是必需的了。要说新理论，如果新理论可以被不断制造出来的话，比我更适合这种工作的也大有人在。这是我要说的第一点。

第二点是，具体的阅读只有在它包含理论要旨的情况下才令我感兴趣。因而在我的工作中理论与阐释的关系一直是非常紧密的。当然我以前所写的东西并不是我所感兴趣的一切。也有许多我觉得更有意思、更有价值的文本我一直没机会写到。并不见得你对什么感兴趣，你就有资格写什么。这真是很奇怪的事情。一般人总觉得只要你对什么感兴趣，就总能就这些事情发发议论。我对一些伟大的文化新闻工作者深怀敬意。伟大的文化新闻写作总是能够对时下所发生的事情作出立即回应。但我自己的情形不同，让我觉得谈起来精神振奋，言之有物的作品得让我能全神贯注于具体的理论问题。反之亦然，在我谈理论问题时，也从不愿脱离对具体作品的阐释。尽管有些人看来我有时候过于抽象。我对许多哲学问题兴味索然，因为它们无法用具体作品和具体环境相结合。

从更大处着眼，你所说的我的方法上的一贯性只有在一种新的意义上才有可能，这也是我何以思考后现代主义与后现代性的原因。80 年代以前的语境同目前相比显得更为清晰、稳定。在我刚刚开始思考这些事物的时候，至少我所描绘的那种后现代一下子同一些非常基本的基础结构性变化勾连起来。这些变化当然主要是经济社会方面的，比如全球化的趋势。这便给了我一个融会贯通的框架来审视一切，把它们理解为某个特定历史阶段的文化逻辑。也许别人手边上并没有一套现成的历史分期理论。

二　马克思主义与晚期资本主义

张旭东：但这种历史分期论的框架来自马克思主义。

詹明信：当然是这样。它从根本上讲是马克思主义的历史分期论。我的一些同事和同志认为对后现代主义作历史阶段论的分析是向资本主义花里胡哨的趣味妥协。但这种历史阶段论是基于这样的看法：即资本主义的发展经历了现实主义阶段、民族主义阶段、帝国主义阶段、资本的全球扩张（尽管这还不是我们目前意义上的“全球化”），最终达致目前形式的全球化的资本主义动态。我认为这些是资本进化的不同阶段，对这些阶段的思考带有深刻的马克思主义的印记。所以我很高兴看到有人刻意避免使用“晚期资本主义”这样的字眼，因为这恰恰表明他们了解有关资本主义发展的不同立场，了解这些立场的政治含义。有人指责我在以阶级观点看问题方面做得不够。这也许是事实，但我相信阶级、阶级动态和阶级斗争的存在。在我看来它们总是活生生的。但是它们在今天的存在方式非常复杂。现在不存在界限分明的工人阶级意识形态，也不存在一清二楚的统治阶级意识形态。整个局面比以前复杂得多。我并不认为马克思是经济决定论者，但我认为谈马克思主义就不可避免地要这样那样地谈经济，这是马克思主义的一个内在的、历史的、不可逾越的特征。它要求你最终触及经济结构。如果你总把自己局限于阶级，你就会很快陷入有关权力的政治考虑，这反而会让人丧失同经济结构的联系。因而我对福柯等人强调权力的做法未敢苟同。我觉得这把事情看得太简单了。在我眼里，有关后现代的理论最终是一种经济理论。也就是说，不管你从何处着手，如果你的步骤正

确，你最终会谈及资本主义。因此，贯穿我著作的框架来自我们所处的时代本身。其马克思主义的成分来自这个历史阶段的根本的经济动态。

张旭东：是不是在这个意义上马克思主义变成了一种哲学了呢？

詹明信：不，我不这样看。德里达在他的近著里反复强调马克思主义既不是本体论也不是哲学。我同意他的观点。马克思与弗洛伊德两者的独到之处在于，它们都致力于马克思主义传统中所谓"理论与实践的结合"。也就是说，世上并不存在任何可以写在纸上的马克思主义哲学体系。当然，有很多极为重要的哲学思辨或理论建设给人以一种马克思主义哲学的感觉，比如卢卡奇的《历史与阶级意识》就是这样一本书。我还曾大逆不道地说海德格尔的《存在与时间》未必不能这样读。这样的著作还有不少。我觉得苏联马克思主义，或者说马克思主义的"东正教"最可悲之处就在于它抱着这样一种观念，即人们可以绘出一幅世界整体的无所不包的画面。这幅画的名字便是辩证唯物主义。其写作方式与陈旧古老的哲学论文的写作方式如出一辙。你从"物质"出发一步步往前走，如此等等。我对这种观念一直是强烈抵制的。也许在一个非常空泛模糊的意义上我们仍可以把马克思主义称作哲学。但我不会在任何实质意义上把它当哲学来看。

现在有许多人讲马克思主义不是哲学，更是一种非常不同但却更为糟糕的东西：它是一种历史哲学。对此我们应有不同的思路。无疑，马克思主义在历史方面颇有一番抱负，而我个人对所谓历史哲学也极有兴趣。这里面的确有许多令人兴奋的东西。包括资产阶级的历史哲学，第三世界的历史哲学。但我的感觉是将其中的种

种特殊的问题概以历史哲学的名称并不妥帖。这同马克思主义是不是哲学自然是两个问题了。

张旭东：您在美国创立的“元批评”（meta-commentary）概念如今已被人广为接受。但这个概念所揭示出的问题的领域，甚至这个概念本身的功能，都预设了马克思主义的思考方式和批评路径。在这个意义上，马克思主义似乎并不甘于做理论市场中的“一家之言”或一种品牌。在马克思主义传统之外的人看来，马克思主义似乎自有其源泉，在与其他立场交手或介入整个文化领域的时候，马克思主义往往把自己放在了别人之上。

詹明信：这要从几方面看。首先我们可以从不同的理论话语的角度看：在此人们会说，不管你怎么大讲理论话语的多样性，到头来马克思主义还是一家独尊，以势压人。但我们不应忘记如今马克思主义并不是只此一家，别无分店。事实上有形形色色的马克思主义理论话语。因此这样的说法并不能成立。那么是不是马克思主义中还残存着以往哲学的基础，因而让那些反本质主义者们看得疑心重重呢？要是马克思主义当真是一种他们意义上的哲学的话，这么想倒也情有可原。可事实上不是这样。这样的指控并没有击中要害。我倒要说有许多事实上在做元批评工作的人没有意识到他们干的正是马克思主义。我不认为人们一定要有意识地在思想上信仰马克思主义方能够获得马克思主义的世界观。再说，马克思主义业已充分渗透到各个学科的内部，在各个领域存在着、活动着，早已不是一种专门化的知识或思想分工了。

至于有人觉得我占有某些别人无法占有的秘密真理，那我们只好诉诸于思想言论的“公共空间”（public sphere）了。这个“公共

领域”的全部含义便是各人作各人自己的阐释，公众或取或舍或信或疑，悉听尊便。我觉得真正的问题倒可能在于当今许多人没有把自己的立场、观点发挥到淋漓尽致，因而在理论、意识形态的竞争中被淘出局。问题或许在于有些人压根就没意识到自己所说的是意识形态。在此，我认为马克思主义就是一系列意识形态，而我们都受到各自国家的、民族的、个人的以及心理的特定处境的制约。总的来讲有许多根深蒂固的意识形态或阶级信念是我们自己意识不到的，马克思主义亦不例外。所有著名的马克思主义者都来自特定的个人、阶级和民族背景。他们生产出来的是一些马克思主义意识形态。我一直愿意对各式各样的意识形态感兴趣，在它们之间穿梭走动。我自己并不知道如何描绘我本人对马克思主义的看法。尽管我能够理解它们的意思，但我认为上面提到的种种诘难并不公允。对这个问题也许很难有令人满意的回答。

张旭东：但这样的看法恐怕依然存在。这是不是同马克思主义理论话语的“整体论”（totality）、“大叙事”（grand narrative）有关呢？

詹明信：让我回到原先讲到的理论变成了个人语型或“私人语言”这一点上来回答这个问题。我的感觉是，如果你打算对一系列由不同学科专业造就的人发言，那么你就得在某种程度上在不同的语言间翻译，在某种程度上说他们的语言，即使你随后就要批评并颠覆这种语言。用这个例子作比方，我看人们以为的将我作品统一起来的信仰或哲学成分，不外是这样一种翻译机制。不过我要捍卫这一点：在其微妙与灵活方面马克思主义是一种远胜于其他系统的在不同语言间翻译斡旋的模式。那些伟大的带有普遍性的体系莫不如此。天主教思想就曾经是，或许目前仍然是这样一种体系。某些天

主教神学家，像耶稣会士，曾经在各种哲学语言之间游刃有余，其方式极具威力。就我所知，在这些普遍性体系中马克思主义是唯一的世俗思想体系。像结构主义符号学之类的体系则没有这样的抱负，因而我觉得它们并不成功。不过它们同存在主义和马克思主义间的联系值得用历史的眼光去加以分析。这里面有很精彩的故事。但马克思主义的确是唯一一种包罗万象的迻译转换的技巧或机制。

如果说马克思主义是一种与众不同、得天独厚的思维模式，原因不过在此，而非因为你自己一口咬定发现了真理。马克思主义的“特权”在于它总是介入并斡旋于不同的理论符码之间，其深入全面，远非这些符码本身所能及。吉捷克（Slavoj Žižek）想告诉我们说拉康主义也是这样一种转换模式，甚至是一种优于马克思主义并包容马克思主义和辩证法的模式。我一直对拉康心醉神迷，对这样的看法不妨姑妄听之。但在这方面比起吉捷克来我还是自叹弗如（笑）。我认为最重要的是在不同符码间进行“中介”，而不是哪种符码或“哲学”比别的更强。

张旭东：也许人们印象中的马克思主义的“强力”（您的写作便是一个例子）也同“创造力”的概念有关，因为马克思主义的思维方式总在不停地吸收外界因素再对之加以理论转换。在西方知识界普遍呈现疲惫之相的今天，也许并不是人人都有这样的能量、兴趣和动力去拓展更大的空间。

詹明信：我想人们在自己的工作中都有激情，而当这种激情获至其形式上的表达时，人们已经相对地精疲力尽了。从这一点看，我同马克思主义的联系并非出自信仰或出自某种“真理”概念，而是出自兴趣。政治和政治立场会使人产生一内在动力去不断地向新问题

挑战。西方左翼的许多人在苏联共产主义终结之后深感乏顿，因为他们一时不知道这种内在动力向何处去，有的则转而致力于地域性或局部性问题。但在我，资本主义以及不同于资本主义的选择的可能性一直是迫在眉睫的问题。

目前的世界同二十年前相比出现了很大的变化。这就给我的工作提供了推动力。我一如既往的工作就是吸收和消化这些新事物。我希望我不会有一天对这些问题失掉了兴趣。但这种事常有。我更愿意把我自己的内在驱动力作为兴趣，而非政治介入来看待。因为政治的议题常常变化，人们也并不是一直处身于同样的政治环境中，或一直了解问题的关键在什么地方。在当今尤其如此。但把文化同经济勾连起来的兴趣却是恒常的，至少在我是这样。当然，文化和经济都在变，因而这种兴趣的性质、结构也在变。我们谈创造性，这也许是创造性的活动领域。

张旭东： 但马克思主义的移译、中介活动是否也生产出自身的一套符码系统和理论规范呢?

詹明信： 马克思主义固然是一种符码体系，但我觉得它更是一个有待探讨的问题领域。我所做的一切都围绕着这个问题，这个问题在我看来仍然意义深远。如果我们谈的是同其他理论的对话，那我们有从性别理论到后殖民主义的一系列理论。它们提出了非常不同的理论取向。

张旭东： 我盯住这个问题不放的原因是这样的：中文读者难免或多或少地从一个西方提供的眼镜看世界。因而要了解自身所处的社会历史的境遇，就不能同时去了解“西方文化”，“西学”或“西方

理论”这个媒介或机制。在寻求某种历史性答案的路途中，某些理论方法上的“真理性”有时会被非历史化，以便满足人们在概念的层面上了解西方思想文化结构的强烈愿望。在这样的情形下，您的一些著作，也许整个西方马克思主义话语，都获得了不少人的偏爱，因为它似乎让人能够在忙于吸取的同时保持一个较为全面而积极的主体立场。

詹明信：这对我来说是个自己的作品在其他国家里传播的问题。我相信环境的第一性。我认为民族国家业已消亡的说法非常愚蠢。我认为当今不同的思想社区和团体间的交流越来越多。但我觉得知识分子是附着于自己的民族情境的。因此我们可以看到两方面的问题。首先，美国是当代资本主义最发达，但也是最凶残的形式。在现阶段，美国人的立场较之欧洲人或者中国人的立场也许有某种特殊之处。比方我注意到某些知识界的问题在德国就不会或不用被提出来。我的看法也许有点沙文主义，但比起别国知识分子来，我觉得美国知识分子有义务有责任正视更多的问题，尽管我们有时觉得别国的思想环境更为可爱。这是其一。

第二点，我总是以一种论争的方式构思我的文章。作为马克思主义知识分子，除了对文化及其运作机制作一番理论探讨，我们还得与其他的思想意识形态交锋。我肯定在中国或在整个亚太地区有着形形色色不同的意识形态立场在不断形成，但我在此地探讨这些事物的方式会与人民共和国，或香港和台湾，或其他地方的知识分子的处理方式非常不同。对手会不一样，有的时候意识形态的发育程度也会不一样。我想这一切赋予我作品以一种特殊性。

我们都对某种理想的精神生活形式油然而生思古之幽情。在包括我个人在内的许多人看来，法国的知识界堪称典范。但我们在这

儿的处境不一样。我们由此而思念法国知识分子所扮演的社会角色，不过这种角色现在亦陷于深重的危机之中。这种处境可以说明我的工作的特殊之处。在美国的文学、美学和文化界，与理论的兴起相伴而生的是一种多元论，形成了许多小团体，个人自行决定在哪种理论语言或团体中活动，而无须与小圈子以外的立场碰面。这是一种典型的美国形态。而我的立场是我觉得我必须这样或那样地与所有不同的立场进行对话和接触。当然，有时我做得好，有时做得并不好。如果你认为马克思主义就是从内部去吸收别的语言体系，同时揭示这种语言的局限性，那么这也许的确是马克思主义的一种特征。这与其他的文学或文化的意识形态或哲学形成了对照。

张旭东：一般读者，特别是非西方读者，在探索某种理想的精神生活形式的同时，也在寻找一种叙述或表现的形式，以便用它来组织自己的个体的或者是集体的经验。这种经验不加组织，就会变得脆弱而零散。马克思主义是不是在这个领域向人们作出了保证呢？

詹明信：当然是这样。后现代主义时代的叙事及其同晚期资本主义的关系是全部问题之所在。无论在世界的哪一个角落，人们都无法逃避晚期资本主义的引力场。而在我看来这正是我们组织经验的能动因素。人们并不一定要在存在论的意义上面对破碎的现实。人们既不是要把破碎的世界标示得一清二楚，也不要还其某种统一性。人们只是为破碎的世界提供其理论形式。

我所提供的框架是一个历史的框架，我认为它最能让人去获取一个连贯的叙事，即使这个叙事说明的只是不连贯性。我觉得这是我们当今的任务，然后我们可以回过头来谈其他问题，比方说谈失败的形式。有人觉得因为历史上曾有过伟大而成功的表现范式，我

们如今也得努力奋斗去造就一个新东西出来。我认为这种想象方式不对。我们如今完全可以强调表现的不可能性，有时正是这种不可能性给我们提供了认识世界和组织经验的线索。我觉得我的全球叙事比自由主义的叙事、市场的叙事或其他政治叙事更适合于这种工作。

张旭东：所以当代经验的叙事并不是某种新兴的内在性或主体性的庇护所，也不是怀旧或集体主义的栖身地。可是无论从文化上讲还是政治上讲，这些因素都在叙事中起到一定的作用，不是吗？

詹明信：是这样。如果人们继续用这类的术语，人们能生产出不同的话语。卢卡奇对我提出的问题是：如果连贯的东西才是叙事，那么你如何应付顽固地、倔强地拒绝叙事的材料呢？在我看来，辩证思维同样可以把它变成叙事，只是这种叙事与传统的叙事方式不同而已。

张旭东：在许多地方，中国包括在内，某种积习仍旧让人觉得一旦你有了一种叙事形式，你就更接近真理；而为了要获得一种强有力的叙事，你首先得有一种强有力的主观性。

詹明信：我们必须指出连贯性不是来自主观性，而是来自现实世界。并不是你在自我上面下工夫，或抓住某种信仰和信念，你就能让世界变得连贯起来。同时制造出连贯性和不连贯性的是现实世界，是资本主义。因此我们注意的焦点也应该在这些地方，而不是在这样或那样的主观源泉上。当然，为了要驱逐自我，我们得首先创立某种与自我的关系。

张旭东：这并不是说新的语言和叙事不能构建出新的空间与立场。在中国的文学、文化批评界，在美国的东亚研究界，许多新的问题和立场同种种理论话语的进入有着密切的关系。

詹明信：当然不是这个意思。但我并不认为我们单凭意志力便可使这些事情从无到有。密涅瓦的猫头鹰只在黄昏才起飞。这也就是说人们虽能够体察新的世界中的存在（being-in-the-word）的降临，但注意到它，将它加以理论上的发挥并不意味着你可以将它进一步带入存在，或使世界有所变化。我不觉得个人可以从自身中产生新的东西。

另一个问题是我们在当今如何看待理论。对此我有一个复杂的回答，一个黑格尔式的回答：我们在辩证法或主客观对立中看到的是这样一个事实，即主观是客观世界的一部分。主观是由客观造就的。我们可以就理论持同样的观点：理论并不是来自子虚乌有，然后由喜欢理论的人接过去肆意发挥。理论来自特定的处境。理论是这个全新的晚期资本主义环境的一个有机产物。因而它本身是一种新现象，然后，作为世界的客观现实的一部分，它自会循其自律性的发展道路并对现实产生反作用，带来思想上的变化，带来大学体制内的变化，改变知识分子的角色，以致影响整个文化生产本身。

如果人们把理论视为某种主观性的东西而与我们所谈的客观的文化、历史与社会现实对立起来，人们就是以一种非历史的方式看待理论。但理论是形势的一部分，因而理论的兴起本身成为一个关键的有待探讨的文化历史问题。

比起早年这些理论刚刚出现时，目前则是进一步探讨这一问题的时候。我们要问理论何以在那时出现，结构主义或后结构主义何以在那时出现。这的确是一个社会、文化的事件，它不是出自某人

的异念怪想，不是出自主观或技术性领域，更不用说技术本身亦是社会现实的一部分。

另一方面，马克思主义中确有一种糟糕的、简直是灾难性的倾向，说我们想要的新事物应是这样或那样，而你们艺术家就得给我照着样子创造出来。如果借用密涅瓦的猫头鹰的比喻，艺术家不过是新现实的记录仪。你不能事先预定好他们会做什么。作为知识分子，如果你看到了新事物的出现，你就把它变成你研究的客体，你就能做出些新东西。如果没有新东西出现，我们便依旧我行我素。我认为理论生产与此并无不同。艺术作品是记录仪，理论也是，以往的哲学在它们存在的时候亦不过如此。

张旭东： 马克思主义作为一种更为自觉的记录仪，是不是能在工具理性或“人类欲望与社会工程”之类自由主义公式外提供给人新的答案呢？

詹明信： 马克思主义不是包治百病的灵丹妙药。有许多马克思主义形态在这方面做得十分糟糕。我个人认为理性的言辞在此于事无补。在德文中有两个意为“理性”的词：一是 Verstand，一是 Vernunft。你所指的是 Verstand。相反，把自身理解为世界之一部分，而不是对立于这个世界的理性是 Vernunft。我没有把握说我们现在能达到这一步。这是一个极为复杂的观念。但在艺术、感知、理论等方面我们所能谈论的最关键的一点便是走出自我，让自我变成一种记录仪，一个捕捉现实内容的机制。我不愿过早地判断事情是否“理性”。事物本身总是理性的：它们存在于世界上，他们是真实的现象，它们自有其历史根源并为自己作出终极的说明。但理性或非理性这样的词汇并不是非常有效的讨论办法。

在70年代的法国，"欲望"是个颇为流行的字眼，德勒兹的信徒比德勒兹本人更喜欢用它。这类概念在我看来代表了一种要发现一个一举解释所有事物的根本概念的企图。诸如"权力"、"经济学"、"欲望"、"理性"之类都是这种企图的表现。这就是人道主义。它是要提出一种人类本性或人类实质的理论。然而我却更强调境遇，这意味着世界自有其发展的逻辑和节奏，而这一切无论对于个人还是对于民族国家都很神秘。但这正是我们必须面对的问题。就这个问题而言，那些有关终极性动机的言辞变得大而无当。

张旭东：作为现代性的产物，马克思主义总是寻求世俗化和非神秘化；但与此同时，它是不是也提出了自己的本真性或整体性概念呢？

詹明信：我们先来看宗教。我正在重读柯耶夫（Alexandre Kojève）关于黑格尔的讲演。他的论点是黑格尔是位激进的无神论哲学家，但绝不是个反宗教论者。因为在黑格尔看来形形色色的宗教是现实存在的、真实的社会现象。宗教的确将社会现象神秘化了，但却并没有矢口否认这些现象的存在，或将它们归于纯粹的幻觉和谬误。我对当代宗教一直很有兴趣。比方说，伊斯兰原教旨主义在社会主义缺席的环境里一直把自己树立为对抗美国生活方式的根本性的出路，我们应该看看究竟是什么使得它能够这样做。这里面有很多问题。不过我觉得这些新的宗教运动与以往生产方式条件下的无所不包的伟大宗教体系非常不同。

回到欧洲来看，更为具体的问题是乌托邦契机变得越来越关键了。我指的是意识形态与乌托邦之间的辩证关系。非神秘化总是有价值的，即使有时进行这种工作的人本身毫无社会理想可言。我们

人人随时随地都被各式各样的假象所包围，我们头脑中的幻想也每每流溢于社会，将这些幻觉击破很有必要，也很痛苦，因为不痛苦就达不到效果。马克思主义自然是一种十分有力的非神秘化的形式；它以后仍会继续如此，因为经济往往是人们最不乐意谈的，而阶级更为许多人避之不及。对这些事情进行具体的非神秘化会是马克思主义的一项长期工作。但要获得这种非神秘化工作的真正的、最富创造性的成果，我们就必须把它同探索不同于资本主义的社会发展道路的广阔视野结合起来，我们就必须把非神秘化同某种乌托邦的因素或乌托邦冲动联系在一起。在我看来，马克思主义的这两种驱动力是结合在一起的，而非它在进行非神秘化的同时暗中有一套半宗教的宗旨。

我还想在两类不同事物间作一区分。一是我们在目前历史阶段和日常生活中所称的宗教性质的东西，一是关于未来的乌托邦憧憬。对于后者你自可以称之为宗教，如果你非要这样说不可。但我认为它本质上亦是政治性的。也许我文章中那些海德格尔式的瞬间就是要猛烈地强行灌输一种乌托邦观念，把它设置在我那些消解性的非神秘化的行动旁。我觉得只有更为广泛的、马克思主义的乌托邦内驱力才能与种种宗教冲动相抗衡。难道市场不也有它自身的乌托邦吗？在某种思想上意义上的确如此。但这种乌托邦并不是目前这个地球上大多数人所能享有的。目之所及，我还看不到其他的能够替代马克思主义的乌托邦形式。

最后我想告诉你我对解放神学（liberation theology）推崇备至。在一些国家，解放神学比起某些形式的马克思主义来是将社会政治同日常生活现实联系起来的更为有效的方式。但我仍偏爱乌托邦这个字眼。我们得记住斯大林主义以及整个庸俗马克思主义传统同种种宗教运动间的关系。这段可悲的历史不会不留下任何痕迹。因而

迄今对于许多人来说马克思主义仍不过是一种狭隘的排斥异己的启蒙主义理性。我则不这么看。有些伟大的马克思主义者的确能把马克思主义同其他问题联系起来。布洛赫（Ernst Bloch）是一个最引人注目的例子，但此外还有许多人。

张旭东：您如何在乌托邦观念和人道主义之间划清界限呢？

詹明信：这些概念的含义常常是游移不定的。在阿尔都塞学派和布莱希特等人所限定的意义上，对苏联的有关资产阶级伟大传统以及资产阶级思想本身的攻击是一种全然不同的事情。而在西方，人道主义的观念是组织在个人的连贯性以及个体经验的自律性价值这些概念周围的。整个后结构主义运动就是反自律性主体，是对哲学上的人道主义、个人主义的批判。它使得我们去设想一个社会领域、一个集体、一个生活共同体。目前出现了一种所谓社区主义，是一种右翼的有关集体性的人道主义，值得加以批判。

张旭东：您给我们说明了马克思主义的社会政治性质。但在中国，马克思主义——确切地说，西方马克思主义——首先被视为对消费社会的异化和庸俗化现象的审美的抗议。在一个引申的意义上，这也启发人们对所谓极权社会种种僵化的教条进行批判的反思。当代中国对西方马克思主义的大量引进始于80年代，其阅读方式亦打上了那个特定时代的印记。举例来说，在刘小枫的《诗化哲学》里，阿多诺、马尔库塞这样的西方马克思主义者有时与谢林、荷尔德林、尼采或海德格尔这样的“诗意哲学家”相提并论。在此，“诗意”成为西方马克思主义的一个引人入胜的特征，并使之在中国市场上与其他当代西方理论话语的竞争中获得了不少人的青睐。

您怎样描述西方马克思主义的“存在论”或者“诗意”的方面呢？

詹明信： 近来出现了一股把谢林重新定义为马克思主义思想源泉之一的趋势，吉捷克的文章就是一个例子。我认为这也是在建造马克思主义的乌托邦特色。其目的是从狭窄的经济决定论中解脱出来，去寻求一种存在论的、诗意的景观，去探讨世界存在及人类生活的种种可能。在这个意义上，这种趋势是颇有意义的。

不过我要再次强调，我们必须强调这种你所谓诗学马克思主义的种种影响；我们必须历史地看待这种影响及其出现的阶段，它在美国60年代当然激起了阵阵回声，马尔库塞的著作便是见证。这些影响在更大的意义上是政治性的。政治有不同层面上的表现。有的是直接的经济层面，比如这次法国的工人罢工和游行示威。但一种互关紧要的政治却是对更为合理的社会制度的憧憬和描绘。我们有充分的理由去致力于这种远景，去思考这种想象和期待为何在此时此刻出现，为何出现于特定的民族国家境遇之中。这一切都不是偶然现象。它在这些特定的阶段自有其具体的政治、社会和历史功能。日后也许会出现不同的社会环境，在其中对于替换性逻辑的想象会变得不太重要，或用布莱希特的话说是，不太有用了。但我们必须不断地取代历史境遇中的理想，并不断地揭示其意识形态的功能。

在我看来这种理想总是非常重要的。不过这并不意味着这是人们唯一要做的思考、分析，并不意味着这是唯一的政治。在目前环境下，人类生活业已被急剧地压缩为理性化、技术和市场这类事物，因而重新伸张改变这个世界的乌托邦要求就变得越发刻不容缓了。

三　辩证思维

张旭东：您似乎更多谈到了马克思主义是怎样取决于它所处的环境。您能不能也谈谈马克思主义的能动的——如果我们得避免使用“主观的”这个字眼——方面？无论如何，马克思主义是一种认识世界和组织叙事的有力机制，这同其能动的方面是分不开的。也许谈这个问题就不能不谈到辩证法。

詹明信：辩证法的问题是个复杂的问题。有些马克思主义理论主张我们干脆甩掉这个概念，因为它太唯心论，也太难向一般读者说明了。阿尔都塞就持这种观点。我也觉得在哲学讲座之外谈辩证法显得有些过分。但我认为辩证法可以以多种多样的形式现身。

我同时认为辩证法从来没有真正实现过。当然我们有黑格尔的卷帙浩繁的著作，我们有马克思的较为零碎但却同样数量惊人的文字。我更愿意以一种乌托邦的方式把辩证法视为一种未来的思想模式，而不是在19世纪20年代出现在柏林，19世纪70年代存在于伦敦的现成品。我看我们可以有更简明实用的探讨辩证法的方法。目前我感兴趣的有三种。一是强调环境本身的逻辑，而不是强调个体意识的逻辑或诸如“社会”这样的异化了的实体的逻辑，强调环境的逻辑就是强调环境的恒常的变化性，强调这种变化的首要性以及这种变化所带来的可能性和不可能性。我想这种思维方式会走向我所认为的辩证思想。

第二，就所谓哲学或历史辩证法而言，辩证法思维寻求不断地颠覆形形色色的业已在位的历史叙事，不断地将它们非神秘化，包括马克思主义历史叙事本身，比如社会主义之必然性等等。这并

不是将因果性也一股脑抛开，因为有叙事就会有因果，而叙事的逻辑说到底是一种因果逻辑。但辩证思维总是瓦解已为人接受的叙述形式和历史因果律。读读马克思的《雾月十八日》，你就会发现你看到的并不是简单的综合，而是形形色色的新事物和社会历史的更为错综复杂的因果关系。而这一切如何在马克思手上自然而然归于一种叙述历史的简洁方式真是让人百思不得其解。

第三，是对矛盾的强调。只要你坚持以矛盾的方法看问题，你的思想就总会是辩证的，无论你自己意识得到还是意识不到。我看人人都有某种生存论上的患得患失，这使得我们宁愿对矛盾视而不见。我们总希望一切稳稳当当，我们总希望时间是德里达曾痛加批判的那种“在场”的实存。我们总乐于把自己设想为统一完整的主体，我们也总乐于相信我们面对的问题相对好办。要是每当我们把自己表现为整体时我们都能起而打碎这一幻觉，正视矛盾和特殊经验的多重性，我们就正是在以辩证的方式思考问题。

这些也许都只是对辩证思维运作方式的较为实用性的描绘。我从三个角度看，即如何考虑具体的环境、如何考虑历史和如何考虑现实。

张旭东：您把辩证思维的运作描绘成思想与现实的缠斗，而到头来事物存在的方式成为思想观念的形式。这令人想起本雅明对巴黎城市空间所作的批评测绘，而本雅明本人又师承《雾月十八日》。那么辩证法同寓言（allegory）的关系又是怎样的呢？在阿多诺看来，本雅明的思维模式是“反辩证法”的。

詹明信：我们可以作些尝试性的回答。首先，不少人一直把辩证法描述为一种方法或体系。在某种意义上我同意。但这样说也很误人

子弟。因为说到方法，人们往往会觉得只是学一套处方。一旦学到手，你就万事大吉，真理在握。辩证法不是这个意义上的方法。它含有方法的因素。这使得很多人常常这样来形容它。卢卡奇也是这样做的。

至于寓言，我想这是不同的事情。这是一种再现事物的模式。尽管我们说要抓住历史变化中的环境、打破旧有的关于变化的叙事形态、并着眼于活生生的事物间的矛盾，但这一切没有一样是实物。随之而来的问题便是怎样描述这些事物，怎样为你的意识找到一个模型。寓言就在此刻出现。它提醒我们，告诉我们即使我们强调环境，环境却并不是一个实在之物供我们简单地“再现”。即使我们信奉叙事，叙事却不是一件轻而易举的事情。说世界自有其叙事结构不等于说你能够以一个小故事就把它说得清清楚楚，不等于说世上有现成的表现技巧可供人调遣。同样，重视矛盾并不意味着矛盾是看得见摸得着的东西，或我们可以画出一幅矛盾的图示。强调寓言因而便是强调再现深层现实的艰巨性甚至不可能性，我的确认为这种再现是不可能的。不过你一旦这么说，就给各式各样有关沉默、混乱和不可知论的意识形态提供了口实。这并不是我想看到的情况。寓言是一种知其不可为而为之的再现论。

张旭东：您提出的“认知探测”（Cognitive mapping）概念是不是要用个体在陌生的城市空间为自己定位和定向的比喻来建立辩证思维同寓言表现方式间的桥梁？

詹明信：这个说法很有意思。我自己以前还没这么想过。

张旭东：在您看来，辩证法从来不是一个纯粹的思想或思辨行为，

而是一场不停的搏斗。它把一切都卷了进来：经济、政治、个人背景……

詹明信：以及你自己的意识形态。对，我同意。成功的辩证思维所带有的标记是震惊，是讶异，是固有观念的倾覆。你可以在一瞬间洞察真理，但你自己的意识形态会卷土重来，把你湮没在有关世界的种种假象以及你自己的主观愿望之中。于是你又被逐出了真理。在此，精神分析给我们提供了一个很好的类比。在精神分析看来，真理的瞬间是一种倏忽不定的、痛苦的瞬间。你注定失败，但有时却出其不意地夺回了阵地。

这是为何不能把辩证法视为哲学的另一个原因。因为一般人认为在哲学里一旦你把握了真理，你就可以从容地将它见诸文字。黑格尔觉得自己做的正是这么一件事。然而资本主义却复杂得多。马克思就很清楚资本是看不见摸不着的东西。于是这一切成了一场极为有趣的文学实验。再现（Darstellung）的问题就是人们如何把事物以某种方式拼凑在一起以图窥见无形的东西。如果辩证法是如我所描绘的，它就不可能成为系统哲学。

四　文化研究与地域

张旭东：在某些中国读者眼里，“文化批评”概念基本上是由您1985年访问时带来的，因而有很深的詹明信色彩。目前“文化研究”（Cultural Studies）在大陆和港台的某些学术圈里流行起来。这两个概念的关系与差异是什么？

詹明信：要回答这个问题，我们最好以“文化研究”在美国的狭义含义入手。在美国“文化研究”是一门新学科。年轻一代的学人开辟出这样一个新领域，为的是探讨一系列我们俗称为大众文化的现象，包括音乐、电视、性别、权力的形式、族裔问题等等。这一开创性工作意义重大。它使得知识分子能够更紧密地跟踪从所谓后现代性中生发出来的日常生活的种种形式。

但对于别的国家，“文化研究”似乎含义不尽相同。在此不同的国情比如不同的历史经验、不同的文化史、不同的文学现象社会运动再一次起到很大的作用。当美国的文化研究工作者与外国同事碰头时，常常会出现一种紧张局面。我们知道“文化研究”始于英国的伯明翰学派，但即使英国人也对美国人的所作所为大吃一惊。我总觉得美国人往往缺乏一种历史感，不愿意把过去包含在当前的问题之中。只有少数领域例外，比如妇女研究领域，因为在此对历史的思考是不可或缺的。文学与大众文化之间，以及旧式的美学家与新派的文化研究工作者之间的破裂在这一领域留下了深深的伤痕。当然这种破裂不是没有缘由，它部分源自美国学院的结构本身。有些原因也可以在美国的阶级结构中去找。在美国文学一直被视为精英文化，而大众文化则带有民粹主义的标记。

我本人的文化研究概念要比新一代美国知识分子所提出的概念范围更广。这绝不意味着我想贬低他们工作的价值，或给人们对它的兴趣泼冷水。我只是认为它太美国化了。美国文化的特殊性或与众不同之处在于美国人以为自己就是普遍性，以为美国便是历史的终结。美国人认为美国的现实不是由文化决定的，而别的现实都是由特定文化决定的。特殊的文化传统造就了法国人或中国人，并决定他们不同的所作所为。但美利坚合众国则代表普遍的人性。因此，美国人看问题无须任何历史角度，也许连阶级观点也不需要。

这在"文化研究"这一学术形式中亦有表现。他们不在自身特定的环境中看待自己。我们在某种意义上确实可以说美国文化就是晚期资本主义，但这并不是说我们就不需要与这种文化拉开一定的距离，并看到自己态度中相对狭窄封闭的一面。

你只要读一读格罗斯伯格（Lawrence Grossberg）和奈尔逊（Gary Nelson）编辑的《文化研究文集》，你就能发现外国人，特别是澳大利亚人，对这种美国式的村俗气感到多么愕然。而美国人对自己的局限性从来是一无所知，还认为美国的一切都马上具有普遍意义。我想我并不是对美国的事物漠不关心的人，也不是一个反美分子。我只是希望我们在看自己的时候能够更加辩证一点，更有些自我意识，更能把自己放在具体的环境中看待。当然这一切都是晚期资本主义。但这是美国的晚期资本主义。欧洲人同我们就不一样。日本人也同我们不一样。我想这种盲目性给"文化研究"带来了很大的局限。也就是说，它阻断了分析具体对象与思考理论问题之间的联系。我不得不认为这是一种退步。无论这些具体分析多么引人入胜，它们本身并不是目的。它们是要建立起同理论问题的联系。

张旭东：不过"文化研究"作品的外观都很理论化。

詹明信：是这样的。但目前许多理论连同对理论的攻击一道变成反理论的东西了，至少它们在理论上的抱负已经消磨殆尽。对此我们同样应该以马克思主义的观点去分析。

张旭东：您前两年曾就格罗斯伯格和奈尔逊编的《文化研究文集》写过一篇文章，发表在《社会本文》（*Social Text*）杂志上。在那篇

文章里，您说“文化研究”仅有的政治是学院政治。这话是什么意思？

詹明信：我不希望这句话造成误解。“文化研究”的许多分析出自不同的族裔团体之手，出自于集体经验。因而我必须补充说明一点：学院政治目前已经空前地扩大，它包含了种种社会冲突和社会矛盾。加利福尼亚大学系统关于少数民族学生配额的争论就是一个例子。我那么说只是想挑明“文化研究”的政治的具体性，并没有任何反学院的意思在里面。在某种意义上，它的确是一种“身份的政治”(identity politics)，但在学院界，这也是为争得别人承认的斗争。要是你争取建立一个墨西哥裔美国人研究项目，或黑人研究项目，或妇女研究项目，或任何此类性质的项目，你也是在学院的框架内表达一种更为一般的社会政治要求。汤普森（E. P. Thompson）曾对此深感失望，叹息道老派左翼知识分子已经销声匿迹，如今唯见学院里的专业人员为各自的理论斗来斗去。但学院也变了，美国学院的变化尤其显著。这一切都不仅仅是或不纯粹是学院问题了。

张旭东：昨天在美国现代语言学会（MLA）的年会上，有人把您称作“红色康德”。而您在《后现代主义》一书的结论中，确有一段话带有点儿康德的味道。您说我们应该区分开三个不同的层次：趣味或审美判断的层次（您在此说您很欣赏一些后现代主义在建筑、食品、音乐、电视、录像等方面带来的变化)、分析的层次和价值判断的层次。您说这种分层符合我们的利益。

詹明信：我说过这种话？有意思。我想我要说的还是我们刚刚谈到过的问题，这就是摆脱自我，从而使自己能够更充分地、更审美

地、更直接地去经验和体验种种社会和文化的现实。在趣味的层面，我们对种种文化现象心醉神迷得有时都让我们自己感到吃惊。眨眼间"电脑朋克文化"（Cyberpunk）出现了，我们感到这里面有新东西，有意思的东西。一般来说我们喜欢这类新东西。当然有时也有倒胃口的，但我们大概不会为自己不喜欢的东西去劳神费力。因而趣味的层面是一个惊讶的层面，在此人们感到身体里有了新的需求。分析的阶段则是考察这些事物的运作和功能，考察这些新出现的事物到底是什么，为什么它会出现，它出现的客观条件是什么，为什么"电脑朋克"会在此时此刻出现于美国文化，等等。我把这一切归于分析的层面。接下来就是价值判断的层面，在这里我们必须找到一个历史角度。也许某种历史观点并不会马上在具体现象之中出现，但我们日后可以慢慢确定"电脑朋克文化"到底是晚期资本主义的表现还是对晚期资本主义的抗拒。

我觉得人们可以不无武断地把感知和思考划分为三个层次。不过我并不沉醉于这种公式。我想你说得很对，它们的确可能重新陷入某种传统的美学模式。

张旭东：那么您觉得在康德式主体性的区分与当代主体位置的多重性之间有没有任何有趣的重叠呢?

詹明信：我想我们同康德的区别在于强调历史。换句话说，我对那些"永恒的"，"无时间性"的事物毫无兴趣，我对这些事物的看法完全是从历史出发。这使得任何康德式的体系都变得不可能了。

张旭东：从地缘政治上看，从哲学到理论，再从理论到"文化研究"的转变也演示出文化权力或文化生产力从欧洲向北美的转移。

您如何描述这一过程，又如何看您自己在这一过程中的作用呢？

詹明信：这种关于自己的知识往往让人最不自在，人们往往也最不愿意去谈它。说到理论，美国的作用有点儿像个传送带。法国理论最早是经由英国传到美国来的。新左翼出版社（Verso）就翻译介绍了许多理论，诸如阿尔都塞的理论。英国当时是美国的传送带。而如今美国又好像变成了中国的传送带。我们在70年代所经历的兴奋和激动也许在中国有更集中的表现，因为各式各样的理论一次性地送上了门去。

我们知道有种观点认为现在理论和实践有新的分工。现在是第三世界出实践，第一世界提供理论和思考。但我们应看到越来越多的理论形式来自非西方世界，在目前的情形下印度是个突出的例子。同时我觉得美国有种基于自身环境的、根深蒂固的癖好，这就是对自己的行为不加思考，这就使美国无法变成理论生产的中心。人们也许会认为理论中心也会像工业生产中心一样从英国转到美国。但这种情况并没有发生。我觉得两者不能相提并论。

不过我们也应从经济角度看问题。不管怎么说，目前向全世界输出的晚期资本主义本身的确是美国文化。因此关于晚期资本主义的理论也会随着美国文化而四处传播。是好事也罢，是坏事也罢，这反映了这样一个事实，即美国的生产，或不如说将“美国”不断地生产出来的娱乐业和文化在当今世界占支配地位。我不知道作为美国人我们对此应该做些什么。我不喜欢整日作负罪状，或进行自我谴责。我在性情上受不了成天捶胸顿足说我们真不该做这些坏事，我们为自己的所作所为感到羞愧。我觉得美国的许多事情需要加以分析，而我们在此占据一个得天独厚的角度。如果我们把自己看成是有政治责任和文化责任的知识分子，我们就有许多工作可

做，就有许多重要的任务等着我们去完成。

相反，要是我们只是在市场社会里随波逐流，认为自己的工作不过是制造新产品推销新产品，那我们为自己描绘的知识分子角色就不那么吸引人了。

还有一点很重要。全球化资本主义与帝国主义阶段的不同之处在于，在全球资本主义制度下，来自不同国家民族背景的知识分子越来越能够直接与对方对话。在相互接触时，他们能够反击，而他们的确一直在反击。

人们普遍感觉到在当今世界的大部分地区，严格意义上的政治斗争变得越来越没有希望了。市场无处不在，我们对此无计可施。比如这次法国工人罢工就让人看不到一点儿希望，因为他们并没有一个政治纲领。我的感觉也是这样。我们应作为公民来思考这些事情。但我不认为我们提得出任何新理论。不过要是有人提出了新理论，我们会注意。我想这一切至少部分地同我个人的位置有关。我的特殊的位置是同美国的社会现实联系在一起的。我的工作在美国，我的教学面对的是美国的听众。我的后现代主义概念出自我作为一个美国人的经验和体会。同时，我精神世界的一部分又在别处。我的思想是以这样一种方式形成的。要是我的思想成形于不同的环境，也许我会更多地谈论一些美国文化的具体问题。

张旭东：如果晚期资本主义是组织人们经验的能动因素，那么人们或许会期待在其所及之处出现一个批判性的、政治性的知识分子统一战线。但至少就目前情况而言，这种势头并没有形成，很多人更对其出现的可能性深表怀疑。西方和非西方世界的鸿沟依然存在，不同国家、民族、地域、文化间的差异似乎使得任何跨语境的分析和理论思考都难以令人信服。您对此作何置评？您觉得某种思想

界、知识界的“统一战线”有任何意义或可行性吗?

詹明信：正如全球性劳工运动从未形成，真正的国际性的知识分子联盟也没有出现。不过，既然新的技术可能性使得商业中心与金融中心间的接触和交换急剧加快，知识与思想的网络也一定会抓住这种机会并利用这种可能，不然的话就太不可思议了。我觉得事情正朝这个方向发展，当前世界各地不同国家里的思想文化运动或活动比诸现代主义或帝国主义时代有着远为明确清晰的意识。

在这一背景下出现了某种跨国文学作品、作者和思想人物。像德里达或拉什迪（Salman Rushdie）这样的人物就在一个更高的国际交往的层面上生活和写作，他们同各种各样的语境接触，但又同这些语境保持一定的距离。这种活动似乎是人们以前称之为“世界文学”的那种文学样式的新形态。人们通常认为“世界文学”应是由一些经典作品组成，它们能超越直接的国家，民族语境而打动形形色色的读者。然而实际上歌德和其他人倡导“世界文学”时的用意并不是这样。要是我们细读歌德在这方面留下的零散文字，我们会发现他心目中的“世界文学”指的是知识界网络本身，指的是思想、理论的相互关联的新的模式。歌德自己在魏玛遍读当时来自欧洲各地的优秀报刊，像《爱丁堡评论》(*The Edinborough Review*)，《两世界评论》(*Le Revue des Deux Mondes*）等等。这些报刊都鼓吹和强调这种不同语境间的思想、文化联系。在歌德看来，真正新颖的有历史意义的事物乃是人们如今有机会有条件接触到他国异地的思想环境并与之沟通，为此，他创造了“世界文学”(Welt-literature)这个概念。但这个概念在目前的新语境下似乎已不那么恰当了。我相信某种类似的事物正在一个远为巨大的规模上出现，但我们在鼓励这种事物发展的时候必须特别小心。就文学而言，这并不意味着

创作某种立即具有普遍意义的作品，从而跨越民族环境去诉诸所有的人。相反，我认为“世界文学”的含义是积极地介入和贯穿每一个民族语境，它意味着当我们同别国知识分子交谈时，本地知识分子和国外知识分子不过是不同的民族环境或民族文化之间接触和交流的媒介。

我们要了解其他环境里发生的思想或审美事件，就不得不去深入理解这些环境本身。由此生发出来的便是一种真正的思想生活的比较学，而不是把文化活动从它们各自的语境中孤立出来，投入到“绝对”的领域中去。这显然对我们的学识和同情心提出了极大的要求。同时这也提出了不平等和不可比性等问题。它要求我们去探索一些极为复杂的方式来处理我们的研究对象，并把这些对象在不同语境中的特定的价值、意义和特权预先考虑在我们的处理之中。在我看来，所有这一切都为世界范围里的左翼观点和方法的形成提出了极为具体的任务和极为丰富的议题。在这个领域，尽管有某种暂时的政治上的或社会上的悲观主义，尽管世界范围里的集体实践仍然不够活跃，但现实世界的丰富多彩和变动不居仍将使左翼知识界在很长一段时间里保持旺盛的活力。

张旭东：谢谢您在百忙中接受这次采访。

上　编

理　论



文本的意识形态*

许许多多的迹象似乎正在证实一种广为流传的看法，即“所谓现代已经结束”，一些根本性的分界和鸿沟，或者说实质性的飞跃正在确定无疑地将我们区分于20世纪初中叶的新世界，区分于那时代洋洋自得的现代主义及对维多利亚和第三共和国资产阶级文化的反叛。麦克卢翰主义（MacLuhanism），有关消费社会和后工业社会的理论，文学艺术中的后现代主义，自然科学的原型从物理学向生物学的转化，计算机与信息理论的影响，“冷战”的结束与美苏“和平共存”下的世界体系的建立，新左派与反文化的享乐政治，语言学模型居主导地位的新潮流及其意识形态方面在结构主义中的表现——所有这些现象，都显示着我们正无可挽回地远离那方才消逝的过去（从30到50年代，发达国家普遍的怀旧浪潮又重新将其肯定了一遍），与此同时，上述每一现象又似乎都要为自身的变化辩白一番。于是乎，对变化已经发生这一点既是一目了然，也就很微妙地转而对此变化作赞扬性的预言，或者以本文沿用的术语

---

* 本文原题：The Ideology of the Text，原载 *Salmagundi*，31-32（Fall 1975-Winter 1976），pp. 204-206，重刊于 *The Ideologies of Theory*、1971-1986，Vol. 1. University of Minnesota Press，1988。

中译：严锋

来说，有关变化的理论通过自身的惯性最终成为后者的意识形态。原本是历史性的理解方式显然不可避免地滑向了对这种理解方式的意识形态化，而这构成了一种不完备的历史观念的功能，使得本质上是局部的或“超结构的”转型与随之而来的社会总体秩序的具体变化这两者之间的联结归于失败。这种失败，或者说，根本就是一种不情愿，使之无法将所有的观察汇拢来，也无法根据我们特定社会经济体系即垄断资本主义的长期目标来对之进行考察。

即使是在上面提到的局部领域，这一特定的“大转型”（great transformation）也极少成为系统研究的目标，在此，“大转型”是从我们的思维模式的转变，而非更具体的结构或形势的转变，来唯心地进行理解的。倒不如说，新的概念性是在缺乏定量分析研究的情况下努力发展起来的，柯林伍德（Collingwood）会把那种定量分析研究称之为“绝对前提”，更后一些的注重理念的历史学家，会把它称为“基本范式”（basic paradigms）（库恩）或“基本认识型”（underlying epistémé）（福柯）。这样一种研究如果作为个别的探索，而不是通过那些难以想象的、普遍的系统的话，恐怕就要容易实现一些。无论如何，这也将是我在下文的论述中将要采用的策略，一些晚近的批评论著提供了更广泛地思考新的概念范畴的基本原则，也即所谓文本性（textuality）的可能。

首先可以把文本性描述成一种具有方法论意义的假设，人们由此认为，人文科学（还不仅仅是人文科学，例如 DNA 的遗传密码）的研究对象构成了我们破译或诠释的众多文本，与此不同的是，以往把这些对象看成是我们以种种方式努力去认识的现实、存在、或是实体。这种模式的优点在非文学研究领域里也许最令人一目了然，那里似乎是更充分地“解决”了实证主义的两难问题，而非如现象学那样，只是暂时性地加上括号而已。后者只不过是把本体性

的问题悬置起来，并且推迟作出最终的认识论上的结论，实际上是把主体/客体二元划分的老调又用另一种方式重弹了一遍，而那种二元划分正是传统认识论种种内在矛盾的根源。有关文本性的观念，不管会招致何等程度的指责，至少具有一种策略上的优势，可以从认识论和主客体对立中切入，将两者都中性化，并且可以把分析的注意力集中在它自身作为读者的位置和作为阐释的精神行为上。于是，有关文本性的观念就必须要说明它的研究对象作为文本的性质：这样它就不能再把研究对象看成一种自身的经验性的存在（例如，可以回想一下社会的幻象，甚至社会的种种“制度”产生的许多虚假的问题），而必须用某种方式重新组织研究对象，以把它的“真相”化解为文本的许多语义和句法的组件，并对之进行破译。在人类学和社会学这样的领域，过去那种指涉的或“真实的”实证主义气息尚流连不去，这种将资料“文本化”的需要就起了一种恢复具体的情境的作用，而所谓资料就是从那情境中收集来的，与此同时，它把阐释性的情境推广到社会生活的总体上去。在这种精神的指引下，社会学家把社会生活中的事件，转换为对这些事件的描述和阐释，新一代的人类方法学家试图分解以往被看作“制度”的实践、习俗和礼仪，并且以一种新的明澈性来理解它们，正如一个社会群体自身持有的许多种话语一样。[①] 同时，在语言学那

---

① “（人类方法学研究的）主要优势在于，（某一特定社会群体内）成员们借以维持安排日常事务的环境的那些活动，与他们把那些环境变得‘可解释的’程序是一致的……我的意思是说那环境是可以观察和可以表达的，也即对成员们来说是可以看和可以说的操作实践。” Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology* (Englewood Cliffs, N. J., 1967), P. 1。“把斗鸡当作文本，这就是要找出它的特征……而把它当作仪式或消遣。这两种最显而易见的做法就容易导致混乱：将情绪的功能误以为是有认识上的价值。” Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (New York, 1973), p. 449。

里，有关文本的概念提供了一种手段，使我们得以冲破像句子这般狭小而抽象的研究单位的限制，并能够沿着语用学（pragmatics）和文本语法的方向发展，努力再现具体的上下文和参与者的情境，将之还原为纯粹的语言现象，而这一点如果单独来考虑的话，就只是一种语言学上的假设。

当然，也可以说，新的文本模型反映了传媒和知识爆炸给我们对社会和世界的经验带来的变化。确实很容易把传统的亚里士多德式（Aristotelian）的现实主义（现实默默地存在于“那里”，真理不过是我们头脑中的观念作为事物的图像与这些事物对等起来）与某种信息不畅的世界联系在一道，那时尚未有潮涌而来的大量符号与语码的热浪，模糊我们越过距离审视事物的视线。可以肯定，现在对语言、模型、交流等等的敏感，与这些现象作为自足和难以穿透理解的对象的出现是紧密联系在一起的，而这些都发生在工业资本主义的分配机制之下。

无论如何，文本性概念的合法性在最不具有隐喻性也即文学研究的领域，却似乎最自相矛盾地具有争议性。自相矛盾之处在于：对文学作品的分析何以能通过某种提示得以转化，而被提示之物却必须早就一目了然，也即是说研究的对象“只不过”是言词性的文本。有许多更新的理论是从乔姆斯基（Chomsky）处以一种隐喻的方式借用得来的，它们围绕着一个前提来构造阐释过程，认为我们面前所见的、经验的文本只不过是一些更深层并且不在场的语言学或文本结构的结果、产物或效果而已，这种深层文本的机制的特点从系统的比喻［怀特（Hayden White），洛特曼（Lotman），德·曼（de Man）］到格雷麦式（Greimassian）符号学的叙事方式都可见到。但是，只有当阐释明显地，或者甚至说激烈地改写了文本的表层外貌，也即是说，当对“深层结构”的恢复改变了我们对句子最

初的理解时，这种阐释才是整体上有效的。这种阐释性的干预必须来自一个前提，即深层结构的逻辑与表层外貌发生冲突或矛盾，这一点在克里斯蒂娃（Kristeva）那里表现得一清二楚，她的“生成文本”（genotext）——欲望或无意识的力量——冲到表面或“现象文本”（phenotext）上来，以某种阐释者努力使其变得可视的方式对之进行颠覆。

但有关文本性的概念也能以一种不同的方式来改变我们理解文学文本的方式，我要称之为水平的方式，以区别于那种深层结构的“垂直”的模式。在这里，文本生产的模式有助于强化作为个别的、孤立的句子的意义，而这与传统的维持一个美学上的整体性的努力（每一部分都按一定等级划分组织起来）就构成了鲜明的对照。那种把文学文本看作一些句子的组织生成的观点，现在看来是要排除传统的对文学形式有机统一体的强调了。正是由于这种表现方式，使得罗兰·巴特（Roland Barthes）的S/Z[①]里仿佛就已经为我们预先揭示了的那种对立更加明显了，那是一部冗长的对巴尔扎克的鲜为人知而又浪漫夸张的中篇小说《萨拉辛涅》的逐行分析，它既评估了文本性成为文学分析之框架所带来的后果，也描绘了此分析可能要面临的意识形态化。

一

S/Z也揭示了巴特本人的学术历程，此人在机智多变的现代批评诸家中可算最具代表性〔恰成对照的是卢卡奇（Lukács）这个批评界的老顽固〕。巴特有一点倒是与卢卡奇相似：倘若他从一开始

---

① 本文引用S/Z时所标的页码指的是Richard Miller（New York，1974）的英文译本，并多有改动处。第二个数字指的是法文原书（Paris，1970）的页码。

就不存在的话，另一个同巴特一样的人总会被制造出来，因为他那种多姿多彩的批评实践与同一时期人文科学研究方法的大量产生是一致的。他的著作，归结到一点，即是要解决研究方法大量产生所带来的困境，用阿多诺（Adorno）《新音乐的哲学》(*Philosophy of New Music*）里的术语来说，即是要维持一种“混成摹仿”(Pastiche)。现代批评的危机实在是与现代文学艺术中更具根本性的危机联结在一道的，这便是不同文体与私人语言的大量产生；阿多诺在其著作中关于斯特拉文斯基（Stravinsky）的章节里认为，该俄国作曲家的作品里包含了其他音乐的成分，这是对现代艺术家常用两大基本策略之一的最好说明，因为如今老旧样式的积聚已使对新样式的探索失去了合理性。[勋伯格（Arnold Schoenberg）的作品以另一种方式印证了阿多诺的观点，他不搞混成摹仿，而偏爱一种无情、有时甚至是非人道的总体化——这一策略在现代文学批评中无疑也是有对应之物的。]

对第一种具有折中、戏拟或混成摹仿倾向的策略［对此他本人在《批评与真实》(*Critique et verite*）这一小册子里为之辩护］，巴特的著作可称纪念碑，它真实地指示了第二次世界大战以来知识界与批评界所有重要趋向升温降温的曲线图：巴什拉的（Bachelardian）现象学［论米歇莱（Michelet）一书］，萨特（Satrean）的马克思主义［《写作的零度》(*Writing Degree Zero*)］，叶尔姆斯廖夫(Hjelmslevian）的语言学，还有布莱希特的间离效果（Verfremdung）［《神话学》(*Mythologies*)］，正统的弗洛伊德主义［《论拉辛》(*On Racine*)］，彻头彻尾的符号学［《时装体系》(*Systeme de la mode*)］，“太凯尔”（Tel Quel）的能产性，以及拉康的（Lacanian）精神分析（S/Z 本身)，后结构主义（《文本的喜悦》［*Le Plaisir du texte*］)，最后是回到原初，即最近他对自己的评论［《巴特论巴特》(*Roland Barthes par lui-meme*)］，一次化圆为方的终极尝试，如他自

己所说，使人想起的正是他发表的第一部作品中的课题，即纪德(Andre Gide)的《日记》。如此一条轨迹表明，与其把巴特当作理论家，倒还不如看成是多种方法的、直觉的和富有个人特质的实践者，其睿智颖悟不断地间以某种倦怠，而又终能驾驭那种种的方法。我认为，巴特是太懂得他自己称为“前批评”(precritical)或前系统(presystematic)的他的观察的本质，太清楚他自己的那些句子的产生过程了：这就是他有关“可写的文本”(scriptible)观念的最终含义，所谓“可写的文本”，是指某些句子，其形式唤起了对之摹仿的欲望，使你也想据之写出你自己的句子。(同时，强调个别句子的表情性和富于姿态的能力，又使这片段具有经典性，尽管在S/Z中，巴特那不断增长的对简释和夹注的偏好似已十分明显，但是书中传统的那种对注释以及逐行评论的需求，又为此偏好提供了动机，并对之“掩饰”。)

显然，只有自觉的句子才能激发这种摹仿，这就能够解释为什么巴特在S/Z中要提出另一类“可读的文本”(legible)，来专指那种陈旧乏味、没完没了的所谓现实主义的或再现的文本。因为我们可以看到，S/Z也是那现实主义/现代主义之争的再现，尽管其力量部分地来自巴特自己对此问题的模棱两可的态度：“我喜欢的东西：莴苣，肉桂，奶酪，香料，杏仁糖霜，新刈的干草(真希望我能有‘触须’来闻它的香味)，玫瑰，芍药，薰衣草，香槟酒，自由政治，古尔德(Glenn Gould)，冰镇啤酒，平的枕头，土司，哈瓦那雪茄，袋表，圆珠笔，羽毛笔，大菜，粗盐，现实主义小说，钢琴，咖啡，波洛克(Pollock)，汤温伯莱(Twombly)，浪漫主义小说。”①

---

① *Bathes par lui-meme* (Paris, 1975), p. 120.

但要补充的是，S/Z 中对“现实主义”的看法大多是隐含而非直接陈述的，作为研究对象的巴尔扎克的这部早期作品，又退回到过去文艺复兴时的旧形式中去，就像浪漫主义极盛期的许多故事讲述方式一样，这与巴尔扎克式的现实主义可谓相距甚远，更不用说那 19 世纪发展到顶峰时的小说的洋洋自得的现实主义话语了。巴特对现实主义的一些根本的概念，在一篇名叫《真实的效果》（*L' Effet de reel*）的短文中表现得很清楚。正如标题所指示的那样，现实主义的叙述并非是话语天生具有的结构，而是某种视觉上的幻象，是由某些作为“符号”在起作用的“细节”产生出来的所谓真实效果。所以米歇莱注意到，在给柯尔达（Charlotte Corday）画最后的画像时，“一个半小时后，有人轻轻地敲了她身后的小门”：如果从它可被轻易地省去而不会破坏叙述这一点来看，这个细节并不发挥真正的功能。更重要的是，严格地来讲它没有“意义”，但与此相对照的是那富于表现力的“怯怯的”敲门声，或墙上的微弱的敲击，却会把这“符号”转化成真正的“象征”。所以我们可以说，对巴特来讲，真实效果的运载物相对来说不那么重要：其他任何相似的细节也可以很好地起作用；换言之，与恪守规范的现实主义理论家不同，巴特的分析表明米歇莱作品中的“内容”是最不重要的，只是作为一种形式上的凭证为作为话语基础的“指涉的幻觉”提供信用。“这种幻觉的真相在于：受到作为直接指示性（denotative）的所指对现实的阐释的压制，‘真实’之物回来禁止它作为蕴涵意指（connotation）的所指出现；因为当这些细节被设想为直接指示现实的时候，它们只是意指现实罢了，但并不说出来：福楼拜的晴雨表，米歇莱的小后门，最终表达的不过是这么一层意思：我们即真实之物。因而正是‘真实’之物本身的范畴被意指了（而不是其相关的内容）。换句话说，这正是由于缺少与所指物相对的所指，

前者自身构成了现实主义的所指：一种‘现实的效果’产生了，这一隐含的逼真性的范畴的基础就构成了现代所有标准作品的美学原则。”①

但是，如果得出结论说，尽管这一分析激烈地贬损了现实主义话语中内容的重要性，它仍是一些无可救药的形式主义分析的榜样，那就错了。因为现实的效果倒更像是现实主义话语的副产品，而非其语言学结构的基本特征。巴特也还没走得太远，他并没有说任何话语都能在某些时候从侧面顺带地产生“真实的效果”，他的描述也许暗示了，迄今为止，归在“现实主义叙述”名下的至少在某种程度上是一种幻景，在结构上与一般的叙述话语是分不开的。

上面的引文中有一个关键的术语表明巴特在此所用的特定的方法，并且能解释它如何能完成看上去是不可能做到的事，避免被简单地归类到形式主义的阵营或注重内容的分析中去：这个词就是“蕴涵意指”，它可以说是代表了前期巴特的基本方法，而 S/Z 等晚近的著作中还一直沿用了这种方法，与后来的符号学方法不太协调地并存着。蕴涵意指的方法是从丹麦语言学家叶尔姆斯廖夫的著作中承继而来的，巴特本人在其《神话学》长长的结论分析中对之充分地进行发挥运用，它与通常的符号学实践的不同之处在于，后者研究的目标是符号发挥功用的机制，而前者则绝对是一种“符号碎片”(semioclastic)（巴特自己的术语)，并且以拒斥对符号的意识形态化的使用为天职，这就与符号学本身的“科学”特性不相调和了。于是上面概括的对现实效果的分析就明确地具有意识形态性，因为它暴露了真实的细节所要制造的幻象［本文在后面还要论及这

① “L'Effet de reel”, *Communication*, 11 (1968), p. 88.

种幻象在意识形态上的目的——宣扬对“指涉物”（referent）或对自然的信念]。同时，对形式和内容两者的超越也可用叶尔姆斯廖夫所说的蕴涵意指来进行简略的解释：倘若按照巴特那种有益的简化，蕴涵意指是一种第二级的构成，其中，某个完整的初级符号（能指/所指的结合）被用来构成一个新的更复杂的符号，前一符号成了后一符号的能指。于是某一个别句子中的词在与之相符的“框架”［直接意指（denotation)］中负载它们自身内在的含义，而同时这句子作为一个自身完整的符号（词加上意义，或能指加上所指）又可以用来表达某种更具风格特征的辅助意义，例如谈话中的优雅或社会阶层的区分，或者某种价值，例如福楼拜或乔伊斯笔下的句子有着超越其直接意指性内容的含义，这些句子实际上声称：“我即文学。”

正统的符号学在这种构成蕴涵意指的附加意义的概念方面有所不足，这也许可以用意义指示的普适性来解释，它无力再进行更精细的句法和语义的解剖。实际上，蕴涵意指的方法运用“整个”句子或“整个”符号作为附加意义的运载工具，这样实际上就断绝了自己作进一步分析的可能性。但是，符号学上放弃这一概念却显然会带来不利因素（当然，对一个希望逃避政治，躲进不受干扰的科学研究的领域的学科来说，它又会带来某种积极的利益)，这等于是抛弃了少数几个可用来指示意识形态的有力工具之一。我想说明的是，在“科学”方法和辩证方法之间有着一种深刻的不相容，前者竭力将其工作限制在纯粹的肯定性上面，而后者则把手伸向陌生和矛盾的否定因素上面，并且单独就有能力处理“混杂”的现象，例如意识形态，错误意识，压制，甚至蕴涵意指本身：其实，S/Z的关心的第二个问题正是这两种研究方法之间的张力，它贯穿了全书。但就目前的例子而言，巴特《神话学》研究对象的那种空间特

性（形象、照片、相对的视觉性的对立、人脸等等）暗示了纠正上述不平衡的某种手段，包括对蕴涵意指概念的“片段化”（temporalization）和重新引进过程和阅读时间的概念。这种方法使我们现在可以谈论一种“蕴涵意指效果”（connotation-effect），它是在对符号接收的某一阶段产生的，可被描述为一种九十度的大回转，其中形式暂时转化为新的内容，而又不丧失自己旧的特性；这样，不是细节本身，不是那小小的后门，而正是叙述的句子本身的形式在那时突然开始释放出有关一般的历史编纂学的话语的第二类信息。这样一种观点把自动指涉性和蕴涵意指结合在一起，将后者变成自足的文本“事件”，就会把这种方法吸收到更复杂，同时也是更意识形态化的对未定文本的研究中去。

无论如何，在S/Z中，符号学的方向与符号碎片的方向之间的张力以一种多少有些不同的方式出现，变成了文本与形式的张力，或更确切些说，成了现代主义与现实主义之间的张力，表现在巴特对巴尔扎克小说本身的观点上。两种模式如此并存，当然也是其理论本身的特征：

> 于是文本的理论倾向于偏爱现代主义的文本［从劳特芒（Lautreamont）到索莱尔（Solers）］，这是出于一种双重的理由：此类文本是典范的。因为它们（以一种迄今尚未企及的程度）表达了“对语言和主体的符号化（Semiosis）”操作，同时它们事实上构成了对传统的意义的意识形态的限制……但是，出于文本是大量的（而不是累积的）这个事实，而且它们自己不必非与作品一致不可，就有可能发现文本性（du texte），尽管在过去的创作中程度可能要弱一些；经典著作［福楼拜，普鲁斯特，甚至再加上布隋（Bossuet）?］很可能包

含了“写作”(ecriture) 的一些层面或断片。①

这样就确立了 S/Z 的基本目标：追踪和发掘巴尔扎克的“文本”，暴露那看似传统甚至是老一套的叙述中的文本性的层面和踪迹。所以，如果要期待某种对《萨拉辛涅》的情节的系统分析，那就太不明智了，那种分析我们可从其他类型的叙述分析中学到，例如列维 - 斯特劳斯 (Levi-Strauss)，普罗普 (Propp)，还有格雷麦，他们着力将情节中的事件看作某种完整的信息；再例如英美传统的小说研究，至今仍顽固地坚守一种原则，即认为一部杰作的所有要素——风格、形象、事件等等——都完整地统一于某种和谐的道德的和主题的陈述之中，而批评家的任务就是要对它们进行揭示。后者总是被文本理论家说成是一种不良意义上的“阐释”(interpretation)，但即使是相对“不带价值判断”，前一类解释工作也还是具有整体论性质的，需要某种距离和某种推测上的跳跃性，来理解和假定叙述的总体，对此巴特的那种精细和微观的评论就不大能够适应了。顺便提一下，这同样导致了对全部领域的历史真实的压抑，也即对叙述形式本身的进化的压抑；因为，具有反讽意味的是，巴特的 S/Z 决不是要传达纯粹形式上的“蕴涵意指”，该蕴涵意指产生于巴尔扎克把老的讲故事的成规 (conventions) 变为他那个时代的新的具体化和量化了的叙述，关于这一点，本文结束时还要谈到。

---

① “文本”，有关其理论的文章，见 *Encyclopaedia universalis*, vol. 15 (1973), p. 1016。“Semiosis” 这个词是从皮尔斯 (Peirce) 那里来的，它表示符号的阐释过程，在这一近乎无限的序列中，一个新的符号被提出来，作为对旧的符号的说明、阐释或是翻译。建立在这一观念之上的符号学方面的努力，成功地超越了本文提到的古典符号学的束缚，对此，可参见 Umberto Eco, *Introduction to Semiotics* (Bloomington, Ind., 1975)。还可参阅巴特对文本性的本质的早期论述，*Revue d' esthetique*, 25, 3 (1971), pp. 225-232。

但若要以为巴特的评论中完全排除了这种考虑，那也是错的。事实上，S/Z 与它研究的那部中篇小说一样，完全可以说是一个混合体。《萨拉辛涅》包含了在一个旧的“经典的”或传统的形式之中的文本性的要素，我们也可说 S/Z 本身也融合了现实主义和现代主义两方面的特征。因为，在一种具有“现代主义”文本结构特点的批评形式中，我们也还能不时地发现一些以往评价巴尔扎克文章中的“现实主义的”或“再现的”要素，这在早期的巴特身上也能发现，他那时还不那么沉溺于片断性，其简洁优雅的风格是《写作的零度》和《论文集》的读者们所熟悉的。这种更成规化的研究也可以是探讨巴尔扎克故事（有关一个雕塑家对阉人歌手的激情）中的阉割与艺术创造的关系，这故事也就被小说的“框架”转变为一种可交换商品，成为对古典的故事讲述与资本主义之间的关系的一种陈述。

后面我们还要再谈到 S/Z 的这一“现实主义的内核”；眼下我们要讨论的，我称之为巴特对巴尔扎克故事的文本化。当然，正是巴特对《萨拉辛涅》的“语码”（code）的分离，才是新文本方法的最引人注目的体现。这里，叙述性（narrativity）是用庞德（Pound）的读者不熟悉的一种语言写就的：“文本从总体上讲就像天空，平滑深远，无边无际；就像预测者在上面画了一个想象的三角形，然后根据某种原则观测鸟儿的飞翔那样，评论者通过对文本各部分的阅读，以观测意义的迁徙，语码从断层中的露头，以及对别人的引用。”（S/Z, pp. 14/20-21）紧接着这一段，又出现了音乐总谱的观念，在辉煌的空间形象中引入了时间上连续的现象，这在文本该词本身的词源中亦可找到对应之物。从字面上看，文本是由巴特称之为语码的基本的叙述性微小因子穿织起来的“组织”（tissue）：“在穿织的过程中，这些声部［其来源已“丢失”在广漠的“已写”（already-written）的视野中］瓦解了言谈的起源：各（语码的）声部的交汇成为‘写作’，一

个立体的画面空间，其中五种语码，五个声部交织在一起：经验现实的声部（选择行为语码 the proairetisms），人的声部（意素语码 the hermes），知识的声部（文化语码），真理的声部（阐释语码 the hermeneutic codes），象征的声部。”（S/Z，p. 21/28）[①]

对于我们头脑中仍被科学严格性的幻象所迷惑的那一部分来说，总易于被所谓笛卡儿偶像所吸引，认为文本可以被打散成一些小的独立体，然后可对这些独立体逐一进行仔细而严肃的科学研究。当然，根据这种观点，上面提到的任何其他形式的阐释都不能认可，因为那是思辨的，力图掌握整体，从注重精细解剖和科学分析的文本研究的角度来看，不过是一种幻想的目标而已。不幸的是，观察力并不以这种附加的方式起作用，无论在故事讲述或视觉艺术中皆如此，在那里，完形（Gestalt）拒绝把细小的感觉组合成统一的知觉，于是构成了对笛卡儿程序的最有力的挑战。这就有可能给类似我们这里从事的评论形式带来严重的危险，在不厌其烦地列举细节的同时，实质性的东西却悄悄溜走了［巴特本人在另一篇文章里提到了克莉斯蒂（Agatha Christie）小说中描绘的一种游戏，在游戏中，老练的玩家选择一个地方的名字，这名字在地图上是如此醒目——例如，大写的“欧洲”——以至于其他游戏者就根本找不到它］。

巴特的五种语码分为两组，其区别并非没有征兆性的价值。第一组——有关意素的（“人的语码”），有关文化通性的（“知

① 语码的数目并非不可改变，巴特在“Analyse textuelle d' un conte d' Edgar Poe”中就引入了相当不同的一些语码，该文收入 *Semiotique narrative et textuelle*，ed. Claude Chabrol（Paris：Larousse，1973），pp. 29-54。语码的概念在电影理论中也大大地得到了发展，尤其是在 Christian Metz 的早期著作中，然而，在这些著作中我们也同样能看到 S/Z 在把“叙述语码”或一般的规范和文化语言、陈规老套，与“意义”区分开来的时候的困惑。

识”），有关象征的——基本上归入他在其他地方要称之为“指号”（indexes）的那一类，即从一些更基本的文化倾向中抽出来的速记符式的辅助信息，可以被我们破译（因此，在一篇著名的论文中，巴特把詹姆斯·邦德桌上的四架电话看作“高级官僚科技”的指号；这里，指号可被认为是一种非意识形态化的蕴涵意指）。在此也许应提醒读者，“语码”这个从信息理论中挪用来的术语，当用到“第二级的模式系统”，即语言的再现，而不是用到第一级的交流中时，只有比喻上的价值。看来，对此术语有两类相对独特的用法，都以不同的方式表现或强调在其他情形下可能要被忽略的语言学现实。在第一种用途中，语码这个词是单数，与信息的观念连接在一起，于是该术语使作品分析更注重描述所发送信息的类型与负载该信息的符号或语码系统之间的相似性。另外一种用途的不同之处在于，它强调不同语码或潜语码（subcodes）的多样性，在一个给定的交流行为中发挥作用：这样，我传达一个语言上的陈述，伴随一个从有组织的表情系统中来的面部表情，以及可能是从另一套符号系统中派生来的手势和肩部的动作（例如当我在摹仿欧洲人说话时的姿势符号系统时）。在这种用法上，重心就移到了不同语码之间的矛盾，或至少是一种不平衡上面；正是在这种意义上，概括现代“社会”（Gesellschaft）的文化状况，我们谈及语码的增殖或爆炸作为旧的社会群体解体的表征，这些社会群体过去在语言上和制度上都是相对统一的（作为文学上的洞察是在福楼拜那里第一次出现的）。在这种意义上，我们对“语码”一词的自己的用法，由于是从一个相对技术性和专业化的学科中沿用而来，并用于甚为不相关的文学研究，其自身就构成了语码转换（code-switching）的一个例子。但也可以说，这两种方法要么需要我们揭示符号系统或语码传递给定信息时的统一性，这指的是前者，要么揭示多种语码之

间的矛盾和不协调，以使这些矛盾和多样性成为可供我们分析的现象，这指的是后者。但实际上这些事巴特一样也没有做，因此我们常常会感觉到，S/Z 的这种评论形式，这种断片式的话语倾向于表明，这些问题在它们刚开始引人注目的时候已被解决。

这样，在分析巴特的意素，或“人的语码”时，我们就能像他那样开列一份有关作者整理的类似人物性格速记符那样的指号的清单（因此，描绘萨拉辛涅强横地进入布夏东的画室，就不仅是解释了他以后作为一个画家的发展，还表明了隐含的性格特征：顽固）。但这份清单看上去也只有词汇学上的意义，即使某些意素由于具有文化上的个性特质而被分离出来（只有 19 世纪法国人才认得出这种姿势的符号特性），或者作为一种特定的个人风格被分离出来（只有巴尔扎克才会通过这种行动表达特定的本质）。更具争议的问题是在精彩的插白中顺带提起的，也正亏得有这些插白，S/Z 才成其为 S/Z，在此巴特从个别人物的意素或指号转向保持人物整体性的那种实质上的统一体，即专有名词本身：“就像富莱耶那样称呼人物，‘贾沃特’，‘尼科德’，‘贝拉斯特’，正是（在并不完全脱离半资产阶级，半古典主义者语码的基础上）强调姓名的结构功能，表述其独断的本质，即非人化，使姓名如纯粹成规般地流通。说‘萨拉辛涅’，‘罗歇菲’，‘兰蒂’，‘赞比涅拉’（更不用说‘布夏东’了，还真有这么个人），也即是说用（市民的、国家的、社会的）人来‘填充’作为父姓的替代；也就是坚持普通名词的流通如黄金货币一般稳定持久（而且并不是任意决定的）。所有的颠覆和顺从，都始于专有名词。”（S/Z，pp. 95/101-102）有了这样一种观点［实为列维－斯特劳斯《野性思维》（*Pensee sauvage*）中有关命名系统的经典章节之回声］，我们也就开始接触到叙述分析的基本问题之一，即“人物”与构成既定人物的认知内容（特征，

思想，象征主义）两大范畴之间的关系了，叙述的结构分析来自对叙述本身的表层现象的拒绝。它用自己的术语来代替这些现象，正如化学或物理学用基本粒子的语言和范畴来代替泥土、灰尘、石头、木头等物质的日常经验性的描述。不过，人物概念本身已被证明是抗拒这种分析性的转化的，很难看到叙述的结构分析在不挑战这一特殊问题（即这种人物范畴的顽固的拟人化特征）的前提下能有什么新的理论进展。显然。在这一点上，这问题与更广泛的有关主体本身的历史本质的哲学问题相交，但巴特不过是用自己的观点来说明有关自然化（naturalization）的更基本的主题（例如，专有名词给予根本性的人的历史决定一个自然的外貌），这一点我们后面还要谈到。

文化语码有点像格言式的智慧或对普遍的行为、事件和生活的常识的仓房，当需要某个具体细节的时候，它就会被说出来。因此，这种语码也几近意识形态的滋生地，尽管它不太活跃和缺少功能性。我们不太容易看到某种自足的体系，所有现存的意识形态本应是那样的，而总是趋向于看到某种旧意识形态断片的仓房，当叙述的策略需要选择另一条道路或需要为自身的发展辩护的时候，就可以向它去求助。因此这里的基本研究目标应是俄国形式主义者称之为“促动因素”（motivation）的不同的形式，也就是用来构成某个不被读者怀疑的细节的东西，或者用眼下充满意识形态意味的说法，使之对读者显得“自然”的东西。热纳特也确曾在一篇很有意思的文章里提出，逼真性（le vraisemblable）正是这样一种“促动因素”的零度，就像文化语码那样使内容变得可以忽略不计。①

当然，只要巴尔扎克的文本在这一点上比任何后福楼拜的叙述

① 见“Vraisemblance et motivation”，*Communications*，11（1968），pp. 5-21。

更放纵自己，这种思考就又把我们直接引回文学史。确实，新的自我控制拒绝求助于巴尔扎克那里经常出现的文化语码和促动因素，以此来重新创造一种类似热纳特的“逼真性”观念。同时应看到，巴特的笛卡儿式方法，他对细小单位的追寻，又模糊了这些文化语码扮演的另一基本角色，即对叙述性反讽的总体安排，如在一些自然主义小说里积少成多的灾难中，我们总能感觉到普通格言形式的积极告诫（勿浪费，勿贪欲，骄必败）。长篇叙述的总体结构与这种观念形态或概念要素之间的关系一直未得到充分研究，如果考虑到这样一个事实，即 20 世纪小说总是努力在除掉这种被正确地认作旧的和迷信的思维方式之残迹的因素，就更令人惊奇了。下面在讨论巴特的另一种语码的时候我们还要回到这个问题上来。

颇令人不解的，“象征语码”这一称呼被证明是以一种巴特独有的方式来指示身体的和性的现实，巴特一直坚持认为身体是非普遍化的私人范围的语言。在他自己的著作中，这种语码包含了从巴什拉对要素的精神分析到拉康的去势和阳物能指的各种材料。自相矛盾的是，正是在这一私人的和非历史的领域里，真正的历史指涉的缺乏就证明是有限制作用的了；因为我们本指望在巴尔扎克风格中发现比后来的福楼拜或左拉（Zola）的工具性诠释粗糙得多的生理学现实，这种现实构成了观察的基础。

但总的来说，这三种（可逆的）语码的目的显然是要探寻可知细节（意素）的根源——一方面是有关社会成规或意识形态的（知识语码）；另一方面是有关精神分析的（象征语码）。于是，我们就又遇到了隐藏在语码分类体系之下的现代批评的一个基本选择，这本身也是现代社会中一些根本性分裂的主要症候：公众与私人的分裂，政治与性的分裂，非总体化的集体经验与疏异化（alienated）的个人经验之间的分裂。但我们也可以怀疑把这些尺度

用于不同的语码是否真正有益于澄清上述的两难困境（那样的话就需要设想每一种尺度在自身完整的语码或符号系统中都有“充分”的表现），怀疑这里不同语码的概念是否妨害了和阻挠了对这一问题的充分探究。显然，对于有关意识形态的材料，巴特在其后的符号学阶段里肯定是竭力使之不具破坏性，使之成为最不活跃的因素。（我们已经看到，单纯作为文化和常识性知识的意识形态是如何达到这个目的的。）巴特自己也承认，另两种语码具有十分不同的结构，他称之为“不可逆转的”，因为它们是“时间形式”（forms of time），于是转入音乐上的比喻，比起前面提到的“可逆”型的和声来，这更接近于旋律的结构：

> 读者的文本是“有调性的”（tonal）文本（对此，习惯造就了阅读的程序，正如听觉给我们的限制一样：我们可以说有一只“阅读的眼睛”，正如存在着能识别音调的耳朵一样，所以排斥读者也就是排斥调性），而调性的统一根本上取决于两种顺序相关的语码：对真相的揭示（阐释语码），所述的行为之间的协同一致（选择行为语码）：在按渐次顺序展开的旋律和同样是按渐次顺序展开的叙述之中有着同样的约束……上述五种语码常常可以同时听到，事实上赋予文本一种复数性（plural quality）（文本是复调性的），但是在五种语码中，只有三种不受时间的限制，构成可交换、可逆转的联系（意素、文化和象征语码）；另两种则必须遵从不可逆的顺序（阐释和选择行为语码）。（S/Z，p. 30/37）

但是应该看到，给一物取名并不足以就此解释它：尤其是从普罗普的《民间故事形态学》（*Morphology of the Folktale*）以后，叙述

的结构分析总是不合理地在使用“不可逆性”(irreversibility) 这一术语，好像它不仅仅是指明了需要得到解释的基本问题，也即叙述话语的二分法或顺序性。

选择行为话语——它是有关经验现实，或日常生活中姿态和环境的统一性的——在许多方面为将来的研究引出了许多有趣的问题。巴特在此描述了由姓名所指示的有关名称与现实的辩证法——他将之称为“层叠”(folds)：

> 什么是行动的序列：名称的逐渐展开。“进入” (enter)？我可以将它展开为“出现”和“到里面来”。“离开” (leave)？我可将它展开为“愿望”“脱离”“上路”“给予” (give)？“出现机会”“交给”“接受”。反之，要建立一个顺序也就是要找到那个名称：这顺序如货币之流通，如名称的“交换价值”。这一交换通过何种划分得以建立？“再见”“门”“礼物”这些词中究竟有些什么东西？有哪些相继发生的基本行动？在哪一个层叠上我们可以收拢序列这把折扇？……选择行为的序列确实是一种系列，也即“服从次序的规则的多样性”(莱布尼茨)，但顺序的规则在这里又是文化的（简言之，是一种“习惯”)，语言学的（词的可能性，词充满了可能性）……因此阅读……就是从名称到名称，从层叠到层叠；阅读就是根据名称把文本叠起来，然后再沿着这一名称的新的层叠将它展开。这就是选择行为性：一种阅读的技巧（或艺术)，它找出名称，走向这些名称：一种词义上的超越行为，一种建立在语言分类基础上的分类工作。(S/Z，pp. 82-83/88-89)

在这一点上。我们确实可以看到与巴特不同的一种对选择行为

语码的探询，这种探询与巴特观点的唯一可比之处，就像对本文材料的微观结构所作的X射线式的扫描，可与心理学的观测相提并论一样。其中，阅读活动如同视觉感知，被看成是源于言语刺激的原始材料的对意义整体的构造，或者说格式塔。在方法论上对此问题最具启发性的讨论来自贡布里奇（Gombrich）的名著《艺术与幻觉》（*Art and Illusion*）（1960），这部书独立地吸收了雅各布森的语言观，具有原生的结构主义的性质，它对艺术语码之本质和功能的更为正统的解释，对整个现实主义/现代主义论争来说，是有着与巴特本人完全不同的意味的。

贡布里奇当然是为再现性（representationality）竭力辩护的，而巴特则相反的强烈贬斥它；但贡氏对现实主义模式的辩护，并非如传统的做法那样去努力维护客体——有关“现实”，历史的，社会的，或自然的——以反对单纯的艺术上的形式主义。他的辩护不是建立在摹仿说的基础上，而是力图在主体和客体之间插入一块更合适的结构主义的领域，这个艺术和感知的语码的领域构成了画家的基本手法：后者并不是要把形象画得与事物一样，而是要制造和强调一系列的关系（在此古典的二元对立就是人像与地面，光线与阴影，等等），然后我们再感知到这些关系与构成我们对客体的知觉的那些关系之间的相似性。是一组组二元对立之间在相互匹配，而不是客体本身；不同视觉风格与绘画语言本身的“言语系统”（parole），就——有时是素朴和无意识地——被看作某一复杂的非语言感知的对等物。①

但是，可与巴特的语码相比的倒不是贡布里奇在这方面对艺术感知心理学的阐述，因为巴特并不是真的对组织叙述知觉的二元对

① 见 *Art and Illusion*（Princeton，1960），chap. 1，pp. 33-62。

立感兴趣，我们还须到列维-斯特劳斯的神话研究那里去寻找在文学领域里的对等物。要到他论证的较后阶段，贡布里奇才会告诉我们一些对S/Z提出的问题有启发性的东西。这位艺术史家确实是在两线作战：一方面是强调在主体和真实世界的客体之间的中介性——也即艺术的语码——的领域，并希望藉此以素朴现实主义的幻影，尤其是那种有关艺术风格与真实感知之间关系的所谓伍尔夫的（Whorfian）假设。与伍尔夫的名字紧密相连的是这么一种观点，即结构与特定语言的内在限制可以转换为结构与说话者思维的内在限制的前提。就艺术语言而论，这就表明，比起过去的前辈来，读者们必然要有更合适的工具来破解外部现实，他们的头脑由于现实主义叙述中的复杂关系结构而得到了开阔，奥尔巴赫（Auerbach）已经指出了几个世纪以来的发展。对这一假设，我们后面还要谈到。在此只须指出一点就够了：贡布里奇想把风格与感知分离开来的激进的努力也是不能令人满意的，他的观点建立在归谬法基础上，最后竟认为只有后文艺复兴的欧洲人才见得到三维世界！

但是他的另外一些理论上的对手又把这一点颠倒过来了，这包括一些心理学家，贡布里奇在提出他的第一个论点时曾借助过他们的著作。他认为这里的目标是零散的“感觉”构成的想象性的整体，这些心理学家认为感知本身正是在此基础上建立起来的：各种视觉刺激构成的缺乏意义的材料，通过一些神秘的转化过程，变形为我们熟悉的外部世界的可知的客体。对贡布里奇来说，作为视觉上的一种感觉的虚构整体的现实存在，其实也就是画布本身；尤其是从印象主义以后，画布似乎表明，如果我们退后几步，一大群不相干而又零碎的色彩和笔触就会魔术似的变成一幅绝妙好画。当然，也还有漫画这样的现象——几根光秃秃的线，只能被认作某张

著名的脸——表明贡布里奇在这一领域的基本假设，即视觉上的原始材料要被记录成充满意义的“语言系统”或艺术再现，这需要借助某种干预，他称之为“组成结构”(schemata)——一个贮存着事物观念的仓房，它激发我们对事物在艺术语言中的认知——换句话说，这也就是巴特所说的选择行为性，或“经验现实语码”[《权力的话语》(*la Voix de l' Empirie*)]。

据我看来，贡布里奇在这一概念上的观点比巴特更有启发性，因为它似乎对我们的研究工作引发了一整套的概念范畴，这一领域大体上从孤立的个人的姿势一直延伸到某些总体的理解本身。当然，对这两人来说，现成的例子都来自相对局部的领域：在贡布里奇那里是构成康斯泰布（Constable）画中风景的许多可辨识的自然景象；就巴特而言，是不同的行为（来与去），不同的情绪（愤怒与悲愁），不同的姿势（探询的一瞥，瞬时的迷惑不解的表情），这些行为的通常的“名称”为我们提供了手段，使我们可以组织起由叙述句子本身装饰起来的略图似的指示。确实存在着相冲突的例证——布莱希特以前就有的那些陌生化效果（estrangement-effect），例如在《商迪传》(*Tristram Shandy*) 中，有大量对某一身体姿势的长篇分析，迫使我们寻找能标明这姿势而又被禁止出现的名称——这例证也已经在姿势和个人行为的更小单位上找到了自己特有的对象。但是我要说这种“组成结构”有着更广泛的功能性的作用，特别是在较传统的叙述中，它往往被不当的说教主义和道德主义所吸收，正是在这一点上，现有的看法才有了一个比较恰当的用武之地。这就是全部范围里的某种成规化了的对人类经验本身的确认，它倒并非要在“名称”中发现语言的符码化——对此经验实在是有点太复杂了——而是要在一切“格言”和成规化了的诗歌“反讽”中找到它。但是，格言式的智慧，例如“骄必败”，并非特定叙述

的事件所给予的教训，而是一个可知的命运的名称，一个总体上充满意义的人类经验整体的名称，读者正是在贡布里奇的意义上把它当作一个先验图式（schema）来使用，用这种办法把叙述提供给我们的不同的、仍然零碎的事件组织成一种“格式塔”，这格式塔的形式“正是”它的意义。通过这种方法，类似知觉心理学那样的东西就有可能为着叙述本身而发展起来，但这需要付出代价，即抛弃笛卡儿式的对视觉可见的细小分析单位的执著，而巴特在S/Z中所用的评论方法正突出了这种细小单位；因为最有意思的叙述组成结构存在于最遥远的阐释学循环（hermeneutic circle）的边际，而且正如距离能够使我们辨别塞尚（Cezanne）风景画中的物体一样，这组成结构在文本的任何一个瞬间都是不确定的，它们只在推断中存在，来自某些形式，并逐渐自身把事件组织进这些形式中去。

于是，这种方法就会认可某种类似清单的东西，它包含了对人类经验的许多成规性的观念，这些观念在特定的历史时期，特定的社会形态和与之相关的叙述中起作用。就本文的范围而言，更有意义之处在于，正是与这种叙述组成结构的决裂，使文学现代主义得以被理解；在此，与绘画史的相似又是深具启发性的。因为在现代主义美学看来，没有比上述潜在、隐秘甚至是意识形态的信息更不正当和更不合理的了：实际上，现代文学对情节的抛弃被更好地理解为对旧的叙述组成结构的抛弃，这种组成结构被正当地认为是有关生活和经验之本质的站不住脚的成规性的前提。只有当我们清楚地知道在何种程度上情节本身与这种成规化的组成结构——它独自就能使读者通过更大的形式单位来理解漫长系列的事件——密不可分的时候，无情节性小说的困境才显露出来。

绘画中的现象对这一过程有着显著的启发意义，在此，描述（description）不幸沦为规定（prescription），而对知觉过程的新的

“科学的”描述本身又变成了创造一种崭新的直觉艺术的计划。这当然就是在印象主义那里曾经出现过的情形，当时用心理学来解释零碎感觉何以构成更大的知觉整体，借此努力使绘画比过去的古典形式“更忠实地”反映这种心理学：显然，掌握这种科学“真实”的同时代人，不可能仍然不动声色地坚信他们这个“外观”（appearance）——也即普通的可感知的日常生活——的世界有某些鬼影一般的“现实”领域顽强地附着在上面，这种“现实”，如果换种说法的话，也就是被设想为在变为纯粹主观性的知觉印象之前，“客观地”存在于眼睛的视网膜之上的刺激和感觉。这些感觉因而渴望把它们的外观回复成现实，而巴特对巴尔扎克叙述中“文本性”的揭示也是如此，无论在形式上拒绝与否，它都只能被看成是某种宣言，催促未来的文学用最坚定不移的文本性来代替所有旧的前文本的（pretextulal）的叙述：确定这种所谓选择行为语码是如此之难，以至于我们同时就已在考虑废弃它了。

我们最终转向巴特五种语码的最后一种，“阐释”语码，巴特又重新启用了释义学科的这一古老术语，而该语码本应更恰当地称为“谜语码”，我们有理由不赞成由此导致的混乱。巴特无疑是要借此给这个概念打上批评活动的印迹；他想描述的，却是古典故事讲述者对揭开刺激性的隐秘的重视，以及随之而来的对所有矫揉造作的修辞方式的误用，以使读者处于悬念之中，刺激读者对获得情节上的满足的欲望。显然，无论是在这通盘的考虑还是在逐字逐句的细节之中，巴尔扎克有关兰第遗产的可怕秘密的故事都具有深刻的意识形态意义，因为它引出了一系列潜在的前提，诸如时间和事件的本质，起源的角色，过去与现在的关系，等等。我们已经习惯于把这些前提与所谓的传统小说或故事情节的封闭形式联系在一起。萨特在《什么是文学?》中正确地指出，结构小说，及其饭后

茶余边聊天边享用雪茄白兰地的读者，使人类的行为显得像“一段受到压制的短暂的无序……按照某种秩序来进行讲述。秩序胜利了，秩序随处可见，古代曾经有过的无序就像夏日宁静的水面泛起的涟漪。”[1] 巴特对这种古典情节的拒斥（以及他在这一特例中构建的有关去势，故事讲述，和商品之间的关系）新就新在吸收了古典读者对情节之“解决”（resolution）的欲望，并把它加到资产阶级意识形态坚守的有关客观性和绝对真理的基本概念中去，这个基本概念早已成为“泰凯尔”小组批判的靶子。其实，情节之谜的解决，也就是一种阅读，它执着地要找出所有的东西最后究竟结果如何，因而自身也就成为意味深长的意识形态活动，成为某种具有近乎神学意味的资产阶级总体思维对确定性的渴望在美学上的对应之物。在此，我们同样要把某种空洞的形式的实践——被所谓阐释语码（小说开头神秘的枯槁人形，其身份到末尾才揭示）打开的那些“不可逆的”序列——与这一特定形式为之服务的附加的意识形态信息区分开来。显然，我们在这里又遇到了起特殊作用的多元决定（overdetermination），早期巴特则称之为“蕴涵意指”。

这一问题要比情节剧与巴特将其相连的语码有着广泛得多的意义。在其更普遍的形式中，它牵涉到一个文学现象——反讽（现在要根据比上文更局部和更风格化的意义来理解这个词了）——对此巴尔扎克的文本相对来说比较平弱。在评价 S/Z 的最根本的前提之前，似乎有必要转向同一传统中的一部最近的专著，即卡勒（Jonathan Culler）对福楼拜的研究，题目是《非确定性之用》（*The Uses of Uncertainty*），[2] 暗示了与法国观点的接近，在这种情境中，对“确定

① Jean-Paul Sartre, “Que’ est-ce que la littérature?” *Situations*, vol. 2 (Paris, 1948), p. 181.

② Jonathan Culler, *The Uses of Uncertainty* (Ithaca, 1974).

性”的渴望表示了某种非常类似绝对真理的幻象之物，“泰凯尔”小组拒斥过它，巴特则追踪它一直到阐释语码的最细小层面和表现上。

二

在任何情况下，福楼拜都是文本性之美学的历史源泉，而且他与巴特笔下的巴尔扎克不同，对卡勒而言可说是代表着真正的“可写的”作家，相形之下，旧的“可读的”和传统的作家就或明或隐地遭到谴责。但卡勒的书不仅是对福楼拜的研究，也是有关福楼拜的阐释者的研究；巴特面对旧小说一目了然的形式上的统一性，便着手粉碎那文本，将其分裂为多种语码，而卡勒的“元批评”（metacommentary）则愉快地给不同的福楼拜学者拍出一系列的快照，这些学者们不顾一切地要把他们心目中的大师恢复原貌。

于是卡勒就等于是来到了一个辩论集会上，在一大群福楼拜评论中探寻对意义的怀旧情结，首先是查理·包法利那顶丑恶的帽子，还有那些浑身难受的批评家们所作的种种努力，以把这顶帽子转化成这样那样的象征，也就是说转化成充满意义的文学或言语对象。而此帽诱发阐释：“其无声的丑陋有着低能者的脸庞那样深刻的表现力”；批评家对此马上作出反应，而阅读的结果则从有关心理学的（查理的个性）一直到社会的和历史的（帽子的层叠代表了法国社会的阶层），就像人们在博物馆画前的评论，在如今的情境中成为一个庞大的“蠢话录”（sottisier）的众多候选条目。这对那些轻率的人无疑是合适的，他们公开声称，一个作家的最大心愿，就是要通过收集陈词滥调，从而使人们因为害怕说出这些陈词滥调而根本就不敢开口。当然，关键之处在于，福楼拜的恐吓不仅是针对蠢话，更是针对智慧之语，针对所有企望达到终极性（final-

ity）——或者按照卡勒的说法，达到确定性——的句子中隐藏的那副愚蠢的面目。(“有大量这样的话题”，福楼拜在一封信里吐露道，“它们以及它们被提出来的方式同样令我烦恼……对它们不管是赞成还是反对都同样令我不安。大部分时候，下结论总似乎是一种愚蠢的行为。”）于是，福楼拜评论家的评论家就以公正的面目出现，并选择最好而不是最坏的福楼拜评论家作为他的靶子：但是，如果面对这样一种文本，它寻求阐释，同时又瓦解这种阐释，在这种情况下他们会不会换一种做法，这就又是一个问题了：“一个精力充沛的叙述者，就像一个喜欢挖苦新来的男孩的年轻人，着手揭示‘表现力的深度’，又为那不听话的文字所击败，还有那评论家，他寻找一个安宁之地，在那里任何有意义的事都要把他的目光从这失败上引开，并且把这对象看作符号，其‘所指’（signifié）就是查理。”(卡勒，p. 93)

但这是否就表明福楼拜——或他在这一段文中假定的叙述者——“文笔拙劣”？我们当然早就看到福楼拜在摧毁以“风格”的名义出现的“修辞”方面所进行的革命（见巴特《写作的零度》)：这只能意味着，修辞成规的那套机器系统，过去被用来为神谕的目的或后来的那些“崇高”的效果服务，在此是彻底被颠覆了。但是，对卡勒来说，风格作为一种结果，并非如巴特所言那样成为私人生理性的表达工具：这种“拙劣文笔”的主要功用不过是要使过去的阅读规范丧失信用，《包法利夫人》中对扬维尔的有些偏题的描述，使我们目睹了一个明显的过程，通过这种过程，用旧修辞手段（古代的术语称之为 ekphrasis）所进行的描述经历了巨大的变化，成为我们所知的那种“文本”：“并非仅仅是每个句子在着眼于细微琐屑之处时所进行的自我消耗浪费；这几乎是散文风格展示出来的一个副产品，那种散文风格一定要表现语法手段是如何

能把一系列不相干的琐屑事实联结在一起的……其特殊性表明，这是一个个别的场景，但所用的方式又把它普遍化了；结果我们不知道谁在说话，又是在哪里说话。叙述者非个人化（depersonalized）了，因为我们无法给予他一个特性，以此解释那话语的一个个片断，并使它们保持一致。简言之，我们有一个已经写就的文本，它已被切断了与说话者的联系。”（卡勒，pp. 76-77）

因此文本的组织既不是客观的（根据它对象的大小比例，它的不同的句子和从属子句可能要以某种谐调的方式来进行摹仿），也不是主观的（通过它可能提供的观察者的具有连续性的经验），而是通过“语法手段”联结在一起的。素材本身是没有活力和零碎的，但作者就仿佛是发现了新的秩序原则似的，在其过程中句子一个接一个地写满了书页，现在游戏的目标就是要整理所有句法上的资源，从而不让读者注意到内容层面上的这种连续性是多么的不合逻辑。（马拉美肯定不会追求这种坚硬的句法，用它来构造自己诗歌中的叙述材料。）

卡勒指出，具有连贯性的意义在句子这一层面上已经变得令人怀疑，就像批评家在情节这个层面上所进行的工作一样。这主要表现在《情感教育》（*L' Education sentimentale*）中弗雷德里克与阿努太太最终高潮性的会面上，这里的“反讽”对他来说是自相矛盾的，正如我们前面提到的《包法利夫人》中谦卑的描述语句中的从句：“福楼拜要么是通过无与伦比的反讽，戳穿书中人物的幻象，揭示他们所谓爱只不过是虚假的姿态；要么用一个极为感人的场景来维护这精神恋爱的理想本质。”（卡勒，p. 152）事实上，上述两种相互排斥的情形没有一种是行得通的，这也可以被看成是一种危机的症候，这危机正产生于叙述与我们前面提到的那种选择行为或组成系统的关系之中：后者正在变得松动，摇摇欲坠；它们不再明

确地作为组织安排叙述知觉的手段而起作用，但读者仍能盲目地探知它们，这些读者时而用其中的这个作透镜，时而用那个，并得到不完善和无法令人满意的结果。

在那种情况下，正是人物角色本身必须为他们自己记录过去："既然福楼拜袖手旁观，他们就必须从19世纪小说的秩序的角度出发，为自己安排其生活。"但他们自己精彩的浪漫主义解释也显然是不能令人满意的："如果我们接受对倒数第二个场景的这种解释（换句话说，那是由弗雷德里克和阿努夫人自己设计的），那我们就把先前的观察和构成小说其余部分基础的那种鲜明的对比变得毫无意义了……倒数第二个场景克服了对立，制造了一个脆弱的浪漫的胜利，似乎偏离了先前的描写所预示的发展轨迹。也就是说，这并非某种经验在逻辑上的高潮，该经验使我们看到弗雷德里克所学到的爱是什么；而是一种肯定：日子还得过下去，尽管必然会遭遇失望和失败，但若你小心从事，倒亦可制造某种远离现实经验的净化了的虚构。它仿佛把情感教育——这部作品外在的主题——表面上具有的内容抽空了，却不把意义赋予前面的那些段落并指示那种课程。"（卡勒，p. 155）

这种解释，或曰反解释，表明卡勒的主要理论对手——尽管在这里一点都没有提到——是布斯（Wayne Booth），后者的著作被认为正是反对这里作为文本模式的"不负责任的反讽"。对《小说修辞学》(*Rhetoric of Fiction*) 的重读表明，某个赛琳娜的"不朽性"和缺乏叙述的眼光，只是为布斯提供了一个格外引人注目的替罪羊；而真正的罪魁祸首，显然应该是福楼拜本人，尽管要通过很高的技巧才能识别出来：

> 詹姆斯（Henry James）谈到福楼拜有"两个避难所"，在

> 那里可以无须公正地看待人性。一个是异国情调，例如《萨朗波》(*Salammbo*)，和《圣安东尼的诱惑》(*The Temptation of Saint Anthony*)，那更是“对人类的逃避”。另一个避难所是反讽，使他能在与人类打交道的同时无须把自己直接牵涉进去。但是，詹姆斯问道，“当该说的都说了，该做的都做了，他还会一如既往地专门陷在反讽之中么?”难道他“不该在原地试着朝外突击一下么?”这话出自詹姆斯，实为一有力的问题。在读了詹姆斯以后的许多“客观”而又腐朽的人物描绘之后，我们忍不住觉得作者是在用反讽来保护他自己，而不是用它来揭示他的主题。如果作者笔下的人物自我表现为傻瓜和无赖，而我们投之以冷眼，那作者本人又如何呢？如果他真实的观点就是冷漠的，他又会怎样？要么他根本就没有什么观点？①

实际上，对于福楼拜叙述中的“无意义性”(meaninglessness)，布斯与卡勒有着惊人相似的观点；不过此人欣赏的，即另一人斥责的而已。在引出“文本的意识形态”的结论时，有必要把一类批评家相提并论，他对个别作品形式上完整性以及由此传递的有条理信息的追求，使他能最终得出对自己观点的合理结论，不管这些结论是否已不流行，或属于旧式的道德，或者，如《反讽修辞学》(*A Rhetoric of Irony*) 中那样，是为把文学意义的游戏限制在“稳定的反讽”(stable ironies) 这一范围中辩护，这种反讽允许前后一致的阐释，或者，换一种说法，是卡勒称之为“确定性”的那种东西：“真正的损失在于，读者面临着蜂拥而至的评论，它们欢呼多义性的发现是最大的成就，于是读者逐渐学会活在模糊的意识和迟钝的注意力中，

---

① Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961), p. 85；有关福楼拜的进一步的苛评，可参见 n. 27, p. 373。

被剥夺了享受老练而坚定的反讽家提供的精确和微妙的交流的乐趣。"[①] 显然，布斯所说的"不负责任的反讽"(irresponsible irony)，也即那种反讽地对待自己的反讽的反讽，把我卷入一个无穷的后退的过程，我要承认我根本就不再知道"反讽"这术语到底是什么意思，以此来一了百了地结束这一过程。那样一来，布斯的著作就很明显是为我这样的读者所作的，因为它表明，这一术语只有限制在最狭窄和最易驾驭的意义上才能恢复其功能：不幸的是，我对这一建议依然不知所措，因为有疑问的文本已经存在于历史之中，已无指望再度消灭。

这样看来还是卡勒有权作最后的结论，因为弗雷德里克与阿努夫人最后高潮性的会面已经作为一个文本存在于写作之中了，尽管这一会面具有"理论上的不可能性"(卡勒，p.152)，并且抗拒所有赋予这会面某种完整一致的意义的努力。确实，按照布斯的观点，没有比这一场景更不负责的了，它没有给予我们任何有关生活的确凿无疑的东西。而卡勒对这种自我拆散的机制的研究，要花很大的力气来解释这部小说为什么是世界文学中最引人入胜的著作之一，同时也属于最丰富和最空洞的作品之列，一个巨大的失败，同时又是——也许正"因为"我们永远无法给予它最终的确定意义——极少数我们能不停地回过来阅读而又不会穷尽它的作品之一，真正是总括了所有的句子，人们有兴趣见到叙述语言所能做的一切的百科全书。

但是，我们也要把这样一种可能性考虑进去：卡勒的胜利也许是付出了极大的代价得到的；因为我们不能接受这样一种含义，即福楼拜是一个原生的存在主义者，恶魔般地创造着无意义的对象——就像巴瑟勒姆（Donald Barthelme）那只巨大的气球，某一天

① Booth, *Rhetoric of Irony* (Chicago, 1974), p. 172.

跌落在曼哈顿，或者像伦姆（Stanislaw Lem）《索勒里斯》(*Solaris*)中神秘莫测的而又有感知能力的海洋——这些对象之最终目的，就是要治疗性地羞辱人类对理解活动那自命不凡的心灵。显然，查理的帽子还不属于这类对象，而卡勒也确实使自己远离这种极端的情形，他气冲冲地把萨洛特（Nathalie Sarraute）对福楼拜著作的评论斥之为“一派胡言”，后者把福楼拜的作品说成是“其中什么东西也没有的书，几乎完全没有主题，排斥了人物、情节、与一切旧的附属成分”(卡勒，p. 134)。

但是，这种说法等于是把他对福楼拜学家之“阐释”的斥责又换了一种方式，于是，像他那样拒斥维克多·勃朗波（Victor Brombert）对枫丹白露风景——弗雷德里克与罗姗苔在1848年6月大屠杀时漫步其间——的理解，就似乎有些不太对头了（“这些树中存在着反讽，它们一方面高高地在天空交织成巨大的凯旋门，另一方面又像是‘倾颓的圆柱’……政治革命被拿来与地质上‘巨大而又激烈的变化’相较量。‘永恒不变的泰坦神’以愤怒的姿态提醒我们革命的热潮”，等等。转引自卡勒，p. 101)。显然，一旦阐释的原动力失去了控制，我们把所有的自然物体转化成历史、自然或无论其他什么的“象征”，那么卡勒的苛责就是可行的了；但倘若我们恰好不被对完整意义的欲望所“诱惑”的话，卡勒自己的观点本身也就是不可能的了。于是，卡勒又引述勃朗波的另一些由《情感教育》中同一场景引起的有关“麻木和迟钝的感觉”的论述，继续说道：“看来他对那场景作出的反应，是以一种似乎完全恰当的方式，但除了对象征的阐释以外，却缺乏任何其他的批评程式来处理文本。然而不难表明，正是通过对勃朗波使用的那种批评操作的抗拒，文本才产生了他所知的那种效果。”这是抗拒，同时也是一种请求——因为，假如被卡勒的推想所说服，我们不从任何阐释

的意图出发来阅读福楼拜的话，这种填充物也会以另一种不同但一样无可挽救的方式离开文本。更恰切地说，这样的篇章被与永远不能与之保持一致的象征意义缠住了，而我们对福楼拜文本的操作——这既不是阐释本身，又非对阐释过程的彻底的漠视——实际上是一种有着自相矛盾含义的“侵越”，巴塔耶（Bataille）用这一术语指某种性的满足，这种满足既以违反规范为乐，又要重新肯定该规范。

但这样的做法也即是要重新考察福楼拜文本的独特结构，并根据它们的矛盾，在卡勒未能提供的历史的框架之中，来考察从这种结构中产生的有关文本的更一般的理论；然而，在这样做以前，有必要简略地看一下那意想不到的结尾，卡勒以此将他的形式考察转化为对那些著作的深层内容的研究。这正是俄国形式主义的手法，在那里，内容最终被看成是纯粹的技巧的具体化；而卡勒对福楼拜两大主题的评述——这两大主题一是对现今资产阶级之“痴愚”的愤怒；二是对神圣之物的怀旧，他把这种神圣之物投射在遥远的过去［除了《素朴的心》(*Un Coeur simple*) 中福利希特的鹦鹉］——机智地把这两者都转化成文本所要求的特殊类型的阐释的主题。这样，痴愚成了“把（世界）简化到表层的操作，并使之成为一系列无意义的符号，(因而使得) 主体在它面前变得自由”(卡勒，p. 179)。如果痴愚因此成为文本的这种可能性的条件，神圣之物就会被看作一些终极但又是不可能的“充实的言语”(parole pleine)，或阐释的完全的确定性的前提：“（《萨朗波》里塔尼特那谜一般的神秘面纱）仍然是某一可能的叙述上的完整性的象征，但文本却拒绝给我们这种完整性。”①

---

① Veronica Forrest-Thomson，“The Ritual of Reading Salammbo”，*Modern Language Review*，67，4（1972），Culler 引用，p. 223。与此有关的研究可参见她的“Levels in Poetic Convention”，*Journal of European Studies*，2，1（1971），pp. 35-51。

正是在指示这种自我指涉性的过程中，卡勒又出于实用的目的，在阐释学的意义上，而不是贬义地重新启用“寓言”（allegory）这个术语。因为，据我看来，如果说这种象征的或意义投射的文本要素需要作为阅读过程本身的寓言，或者说作为阐释或指派文本意义的努力的一种修辞手段来理解的话，这是一种完全不同类型的假设，它来自德里达（Derrida）学派的偏重静态而且如今多少已经成规化了的寓言性的阐释。例如，他们把查理的帽子看成对“写作”（ecriture）和文本生产的一种比喻，而这又导致某种“确定性”，这种确定性与卡勒拒斥的别的阐释一样独断而又不合理。他的研究本身的优势，不仅在于使全部范围内传统文学的这种自我指涉现象变得清晰可见（例如，人们可能希望把普鲁斯特或萨克雷们对记忆的专注，也同样看成是关于读者翻阅他们的书页那一段时的经过伪装了的评论），而且要使与阐释学批评学派的对话成为可能，这种学派上面提到过，性质很不一样，有着现象学的渊源，其方法迄今为止与法国的或结构主义的倾向并不相容。我们肯定需要对文学史中的自我指涉性进行更充分的阐述；但卡勒对福楼拜作品中这种现象的论证表明，如果没有更充分的历史框架，这一特定现象——它暗示了某种对文本的自我意识——就很容易被拉回来为旧有的现代主义/现实主义的对立服务，因而我们在结论中回到这一点上来。

三

《萨拉辛涅》出版于 1830 年 11 月，先于巴尔扎克的第一部“署名”小说（也是第一部成功的小说）——《驴皮记》（*La Peau de chagrin*）——几个星期，后于 6 月波旁王朝垮台的“光荣的三日”几个月。这段时期对巴尔扎克来说是很关键的，正是在此期

间，他的“总的意识形态”（或政治系统）即将确立，他的“美学意识形态”（即他构造自己独特形式的努力）正在野心勃勃和干劲十足地筹划着，而这行动到头来却证明是违反其本意的。《萨拉辛涅》只是他所称“幻想故事”系列中的一部［霍夫曼（Hoffmann）的影响常被提到］，很快被收进三卷本的《哲学小说与故事》，与《驴皮记》一道被重印，后者算是再版，而那些幻想故事则作为“陪衬”（cortege）放在后面。这个集子的名称一直不变，到了1842年整个分类体系确立为“人间喜剧”（La Comédie humaine）时，才改成《哲学研究》(*Études philosophiques*)。在这一特定的分类项目下面，又有一些（而且是十分重要的）作品增加到原先集子里来，但新增的作品都创作于1835年之后，到那一年巴尔扎克似已不再对这一叙述形式感兴趣了。但富有意味的是，在1835年巴尔扎克又把《萨拉辛涅》从《哲学故事》中抽出来，作为另一系列中的一部发表，那系列是《巴黎生活场景》(*Scénes de la vie parisienne*)。

“人间喜剧”的分类（尤其是就较短的文本而言），经常为我们的理解起到寻找重点和归纳主题的作用，并使之倾向于构成一种特定的“格式塔”，对《萨拉辛涅》的阐释活动就是一个真正的范例。作为“巴黎生活场景”之一，这故事把自己组织成意大利和巴黎（或法国）生活的对立，这种对立在当时已经相对成规化［在司汤达（Stendhal）的作品里特别显著有力］——激情的世界与金钱和飞短流长世界的对立。因而，这故事占主导地位的意象或标志，也就是那具行尸走肉与活生生的女人身体之间的对立，死与生的对立，在此意义上成为交互作用的，对本质上是社会和历史的内容的阐释者，我们可以把这种内容重新表述为资本主义和前资本主义社会的根本性差异，它也决定了这故事在形式上之划分为两个部分：巴黎的背景框架，插入的发生在仍处于“旧政体”（ancien re-

gime）罗马的逸事。

但是，当我们把《萨拉辛涅》放在前面一类，也就是“哲学研究”或幻想故事那一类中时，这种解释或感性的组织方式就一下子有了明显不同的结构。为了知晓这种重新组织的范围，我们现在必须注意到，巴尔扎克的类别——“哲学研究”或“哲学故事”——至少在其目标和概念上比我们所说的“幻想”文学要更广阔，因为它还特别包含了对更早一个历史时期的叙述［《关于美狄奇的凯瑟琳》(*Sur Catherine de Medicis*)］，以及有着明显的哲学、形而上学或神秘主义意图的文字［《路易·兰伯特》(*Luis Lambert*)，《塞拉菲达》(*Seraphita*)］。前面那个特征如今使《萨拉辛涅》中插入叙述的历史（以及异国）背景显得更加突出，该插入叙述不再发挥与现实框架相对立的功能，变成了某种自足的景观。我们顺带可以注意到某种东西，它就像是对司各特爵士（Sir Walter Scott）影响的一次最后的清算一样，后者那种历史学家的视界已经极深地渗透到同时代（或19世纪）的叙述中去，这种叙述构成了《人间喜剧》的大部，以至于司各特小说中的古代外衣和标志就可以抛掉，而其巴尔扎克式的残余仍然汇集在边缘化（marginalizing）和怪异的标题“哲学研究”之下。

同时，那种明显的“哲学”倾向引出了生与死的寓言，并将之变形为彻头彻尾的形而上学主题，在此过程中，把第一种阐释的历史的对立，转化为更具有存在主义意味的美艳凋零与时光飞逝。

就第二种理解（在时间顺序上则是较前的那一种）而言，故事的“幻想”的组成部分，是通过年迈的赞比涅拉“神秘的”拒斥力/吸引力来表达的（年轻人接近她时感到一阵寒意），并且运用去势的把戏或秘密本身，以一种非常成规化的方式使你要把那故事读上两遍，第一遍蒙在一片神秘不祥事件的鼓里，第二遍则恍然大

悟，对故事讲述者精心设置的含混佩服得五体投地。这种双重的阅读，或者说颠倒的阅读结构，很明显正是巴特指出的“阐释语码”的操作；尚不清楚的是，这套相当有限的叙述的花招，将如何转化成我们的更社会历史化的阐释方式。这时就该把巴特自己的“阐释”加到证据里去，我在另一处曾归纳如下：

> 巴尔扎克的中篇小说同时对我们讲述着它自己和它的主题，讲述着艺术和欲望，以一种颠倒的方式进行强调，在故事的框架和故事本身皆如此。在框架中，叙述者讲述故事，以诱惑他的听众；而在故事本身，一个艺术家被他的欲望所毁，只留下欲望的表现——一座雕像和一幅赞比涅拉的肖像——在那灾难的后面。这激情是自恋与去势：那迷恋得昏了头脑的艺术家实际是在他爱上的阉人歌手身上看到了自己的身影，所以那象征性的去势与性的克制姿态在此就成为艺术创造的源泉，正如它在小说的别处成为兰第家族神秘的家产的源泉一样（赞比涅拉是原初的奉献者）。这寓言便从某种方面开始讲述古典艺术的起源，以及资本主义的起源，还有这两者之间的关系；但是这并未使包容这种讲述的框架保持完整。相反，它使讲述者与听众都受到污染，这两者在故事结尾的一片被除去性特征和使人失去性特征的气氛中分别，却没有能够完成彼此的欲望。①

应当补充一点，这篇论文实际上是根据如下事实对巴特的阐释所进行的人为的重建：评论形式拒绝把局部因素和零碎的看法（这

① Fredric Jameson, *The Prison-House of Language* (Princeton, 1972), p. 148.

些在 S/Z 中随处皆是）综合成任何这种一般的命题。但是本节开头谈到的对历史材料的乞灵，还有记忆犹新的传奇性的巴特—皮卡特（Picard）之争——该论争是针对巴特根据《图腾与禁忌》（*Totem and Taboo*）对拉辛（Racine）所进行的重构——这些都不应该把我们引向操之过急的结论，即巴特在这里有意而武断地将巴尔扎克“现代化”了。相反，我们的概述中所列举的所有要素，在文本本身都已出现；如果说，巴尔扎克不可能是那种意思，不可能有那种想法，那样太脱离时代了——这只是我们的“现代的”感觉。事实上，巴尔扎克在对一整套的性的特殊形态的圆熟而又明确（甚至是大胆）的指示说明中，已经表现出了“现代性”，对此我们不管怎样强调都不算过分。例如，在与我们有关的文本中，叙述者对他的听众说：“L'aventure a des passages dangereux pour le narateur”（这冒险故事的一些部分对故事讲述者也是危险的）（S/Z，p. 234——翻译，修改/p. 239）。很难弄清这句话是什么意思，除非我们接受巴特的解释，这种解释在故事的结尾处得到肯定（“Vous m'avez dégoutée de la vie et des passions pour longtemps... Laissezmoi seule”）（你已使我终生厌恶生活和激情）（S/Z，p. 253/257）。

但是这种 aphanisis［琼斯（Ernest Jones）所用术语，后又重新系统地为拉康所用，表示性欲的突然消失，以及这种始料未及的消失给主体带来的一片茫然］标志着对阐释语码的较早时候的理解的根本性的变化：现在那把戏或秘密就不仅仅是把戏了；它不再是中性的，不再是包含了关键的信息。它现在就像那年老的木乃伊一样，通过叙述本身发送出阵阵阴冷气息，积极地污染我们的理解。因而，我们就不再是身处奇异之中，而是在弗洛伊德意义上的“可怕”之中。有待发现的就只剩下这种效果与所谓意识形态术语和欲望的概念化之间的关系，巴特激起了这种欲望，来表达那概念的

意义。

元批评，正如我在前一篇文章中寻求建立其基础一样，不应被误解为对其他批评立场的拒绝；如果要坚持用元批评的语言，就更应说它拒绝某一特定分析用来进行表达的解释性的语码，但同时却保留了尚有疑问的分析的内容。元批评还要求我们解释巴特的谬误（继续沿用旧的语言）；也就是说，我们不仅有义务认同他的洞察与卓识，拒斥他概念上的错误与谬见，还要解释这些乖谬首先是从哪里来的（如果不进一步表明其历史必然性本身的话：为什么他对所有这些问题是这样思考的，为什么他不用别的方式来思考）。有必要表明，巴特的概念的形成，也是他所探讨的内容的投射，他的研究对象的残影，可是却被误以为是普遍的真理，我觉得，只有这样才能使我们摆脱上述第二种更令人迷惑的义务。因而，元批评的运作，复制并再现一般的辩证思维的运作，因为它面对它的对象，试图把诸如作品的形式理解为作品具体内容的更深层的逻辑［用叶尔姆斯廖夫的术语来说，即“实体”（substance）对形式范围的决定作用］。只不过在巴尔扎克那里，这种内容或实体变成了非文本化（untexualized）的、必须根据事实来进行重建的历史、阶级、心理、政治和美学的情境，而对巴特来说，（除了构建上述情境以外！）只是历史的对象或文本，也即《萨拉辛涅》，其历史特殊性难以察觉地支配着把这种特殊性作为诱因和借口的思想。

S/Z 实为巴特对其正统符号学阶段的回归［以那篇经典的《结构叙述分析》（*Structural Analysis of Narrative*）为标志］：也是他对那种试图从人类无穷的故事中分离出抽象的叙述结构（故事即从此结构中派生出来）的努力的告别。向视觉机制的转换，对整体叙述形式的排除，并代之以逐行分析（把《萨拉辛涅》改写成一种十分不同的美学对象），这些似乎也就驱散了往日的雄心［格雷麦的

《莫泊桑：文本的符号学》(*Maupassant: la Semiotique du texte*) ——对S/Z的一个很明显的回应——又重新强调了这种雄心，对文本中单个句子的叙述记忆的结构——首语重复（anaphora），后语重复（cataphora）——给予关注]。尽管如此，巴特的“意素语码”或“人的声部”，看来还是构成了旧叙述方法的残余，因为它仍然需要保留那顽强地具有人的特性的范畴“人物”，并在此基础上把它的那些标志联系在一起。其他语码正如巴特所期望的那样，有效地使文本瓦解，但意素语码——尽管有这些“良好的意愿”——却把文本重新结合起来，至少是使它模模糊糊看上去像旧式有关“人”的叙述。

至于文化语码，在它后面就像是隐藏了“doxa”，也即“民族的智慧”，还有陈规老套和老旧谚语的碎片，带着阻止真正的历史——也就是说，有关“特定情境”的——分析的惯性，很容易表明，巴尔扎克的文本在它刚被唤起和发挥作用的时候就把它解构了。将我们仅仅限于巴尔扎克最令人厌烦的矫揉风格——向旧的艺术作品的求助（Et joignez à ces détails qui eussent ravi, un peintre, toutes les merveilles de Venus révérées et rendues par le ciseau des Grecs）（这些细节本来也许会使一个画家狂喜，伴随着这些细节的是希腊人尊崇并用他们的凿子凿出来的维纳斯形象的奇观。S/Z p. 238/243）——显然，从维恩（Vien）的绘画到萨拉辛涅的“原创的”雕塑，再进一步到多歧义的“真实生活”模式本身，该模式现从迷人的年轻女子变形为丑陋的老妇人，这样一种阐释上的后退，通过使“所指物”本身消失在魔术般的手法之中，交互地瓦解了这些参照行为的合法性和权威性。同时，故事的双重结构，其制造我们提到的两种相互区分、互不相容的阐释的能力——一是历史的阐释，适合于“巴黎生活场景”；另一为形而上学的阐释，适合

于“哲学研究”——在此找到了它的源泉：一切都取决于问题的性质，而这问题的答案就是那插入的故事或逸事——倒霉的萨拉辛涅的遭遇。如果故事的讲述就是为了揭示老木乃伊的身份，那可就是个奇异的故事，它释放出整个范围的“形而上学”的冲动和投入(尤其是巴特自己的拉康式的幻想)；但同时有一些特别的东西发生在看来是叙述的最核心的地方，也就是萨拉辛涅本人的故事，他无论怎样对那名歌手的命运都不再重要，在后者的生涯中他只不过是一个简略的片段，对这一特殊的谜的解决并无特别的关联。我们稍后再回到这文本上的奇异的非连续性上来。每个读者都能看出，那种“揭示”就像是叙述的高潮似的；但对文本的进一步分析却表明，这是错误的，因为萨拉辛涅的故事实际上是针对有关那幅“油画”的“身份”的疑问而讲述的，它只有在这一相当不同的问题的背景下才有意义。

阐释的观点上的这种格式塔式的转换，也决定了其他一些根本的变化，例如巴特的“象征语码”，其中，原先是比喻的动力，最终以身体本身的经验为基础，植根于不可名状的前语言的肉体存在之中，而性别的中心主题则与之相关联。但是，假若把当代的“doxa”（包括我们自己对性、性别和欲望的迷惑）弃置一旁，则据我看来，大可怀疑这种终极的“身体的语码”是否真的构成了巴尔扎克故事的阐释的基线。考察一下对青年萨拉辛涅的叙述，必能揭示从男性主题向女性主题的转化，从战争与荣耀的英雄题材向私密或“多愁善感”的爱情题材的转化，这种转化可以用一种非常不同的方式来历史地进行解码，作为一种形式范畴的替代，一种艺术风格的转化，一种旧贵族传统的资产阶级化，一种“色彩”范畴对“线条”范畴的替代，对此艺术学家们这几年所述甚多。据我看来，至少有一点是可取的，即去势与欲望的主题隐喻地表达了历史情

势，而不是像我们目前理解的那样。同时，这一具体而又特殊的历史论题——表现男性内容向女性内容转化的资产阶级绘画的出现——本身是由一种政治上的焦虑所决定的，这种焦虑为巴尔扎克创作该小说的那一时期所特有，也为他同时代的作家和知识分子所特有：即那种著名的，为当时整整一代人所熟知的“后继人”（Epigonentum）的感觉，这种感觉在缪塞的《一个世纪儿的忏悔》（*Confessions d' un enfant du siecle*）中清楚地表达出来，该书中由战争向爱情，以及由公众向私人的转化，表现为伟大的拿破仑时代的逝去，和后来人的忧郁，对这些人来说，历史已经从他们身边溜走了。从这一角度来看，18 世纪和地中海素材的历时性（diachrony），就可以理解为巴尔扎克对路易·菲力普资产阶级君主制粉墨登场的共时性（synchronic）情境的投射，而《萨拉辛涅》也就发出拉康式的弦外之音，变得有点像伍尔夫（Virginia Woolf）的《奥兰多》（*Orlando*）。然而，巴特的象征语码在这一过程中却消失了。

到目前为止，我们尚未探讨这部小说形式上的特殊性（还有历史上的特殊性），它与现代的短篇小说鲜有共同之处，倒不如说是旧式古典或文艺复兴小说不合时宜的人为的复活，比司各特的“传奇”还要古旧和倒退。后面我还要表明，这篇小说的幻想性的内容（弗洛伊德分析这种内容和“神秘性”的效果，把它们说成是心理上“回归”退行之物的标志与结果），与对某种“古风”形式的回归有关。首先，有必要清理几种不同的有关文本的历史性的观点，对于这些观点，如果只用刻板的形式与内容的对立来分类的话，那就过于简单化了。我在别处曾更确切地表明，这三种存疑的方法或方法学的范畴，实际上又以相互区别的方式重建了各自的对象或文本（而且，就每一种重建而言，都是以特定的形式与内容——或形式与实体——的关系的方式来达到的）。

这样，《萨拉辛涅》就可以被插入到我要称之为特殊的“历史的”节奏或时间性之中，这种时间性与具有重大意义的1830年的种种事件和按年月顺序的震荡有关，《萨拉辛涅》可被看成是对此的煞费苦心的、复杂的、间接的和象征的反应：伴随着对堕落的商业社会的讽刺的，是对资本主义前的另一种社会的怀旧的意象，这种意象必须要被移植到另一个时代的另一种文化中去，只要波旁复辟的一目了然的空洞与虚弱阻碍一切对直接的历史材料的利用，并且（至少在当时）麻痹那想象历史的能力（巴尔扎克后来将以一种有趣的方式克服这种麻痹）。因而，萨拉辛涅那命定了的着迷，也就只会在它后面留下一幅不在场（absent）的艺术作品，在这里被看作对这种想象性的和意识形态的矛盾的比喻，和对现在保持一种讽刺性的谴责所遇到的困难的比喻，就这种现在而言，不存在无论是极不相同的过去，还是极不相同的未来的振奋人心的景象。

第二种观点或视界代替了这一种，而且伴随着对文本或客体的彻底的重建，此时《萨拉辛涅》变成了更大的资产阶级意识形态危机的一个插曲，这种危机出现于1789年大革命资产阶级的胜利之后，当时它那本质上是否定的和批判的价值，以及意识形态的工具，开始占据统治地位，变为普遍的和“肯定的”了。这就有点像社会阶层，或阶级话语和阶级斗争的领域，若要使它们得到确认和表达，只有通过对整体运作或特定的“意识形态素”的确认，并且如我前面所指出的那样，通过把巴特的“文化语码”和“象征语码”翻译成局部的词义的运动，在这种运动中，普遍的“主题”被赋予了特定的意识形态的意义，该意义在后世的阅读中可能会丧失，因为后来的读者已经遗忘了那些原本是不言而喻的意识形态语汇的含义。中产阶级时期前叶的法国文学（我们仅限于这个范围），倾向于用艺术家这一角色，以某种迷惑的势力和对表征形成

（symptomformation）的关注，比喻性地“再现”资产阶级知识分子的处境，以此来表达和直面其阶级对立和普遍的意识形态困境。从这种观点出发，《萨拉辛涅》就不再会被理解为政治的寓言，而是那种更多地受到限制的东西，有关艺术家的故事，这故事象征地包含了更广阔的有关阶级和意识形态的问题（对此，我们前面对英雄气概的绘画和多愁善感的绘画，以及对线条和色彩的论述，可以被视作“语码化”之一种）。去势的主题，在此不仅仅表现为精确地“思考”1830年革命所遇到的困难；而是表达了更为普遍的，在革命后的历史情境下编制一种新意识形态（在巴尔扎克那里是一种新的保守主义）的问题。

但是还有最后一层阐释的视界，它比以上两种都具有更广阔的历史性（因此我觉得用更普遍意义上的“历史性”来称呼它是合适的），因为它开通了生产方式的领域，导向了从一种形式的人类社会向另一种形式的转变。自相矛盾之处在于，正是在这最一般的阐释的层面上，具有最特定含义的文学形式成为显而易见是充满意识形态的手段，成为社会象征的策略。因而，正是在这一最终的视界中，我们必须回到巴尔扎克之重新启用古旧的故事讲述方式这一问题上来，期望借此能最终清理一下巴特有关“阐释语码”的概念。

但是，这样当然也会带来对另一影响巨大的当代批评文本的重新评价，我们在讨论中曾不时地发现有必要引用它，这就是弗洛伊德有关“可怕”的论文，其研究对象是霍夫曼（E. T. A. Hoffmann）的《睡魔》（*Der Sandmann*）（1816），霍夫曼的这部作品与巴尔扎克的浪漫故事至少有一些遥远的亲缘关系。弗洛伊德这篇论文中最晦涩和人们最少提到的部分——作者在此显得缺乏自信而满腹犹豫——以一种与上面提到的巴尔扎克小说中的二元结构或格式塔相

对应的方式，探讨了“可怕”效果与叙述的形式结构的关系。弗洛伊德机敏地指出，可怕或被压抑的材料的形式上的表现，可以组织成一种欺骗（我的意象），在这种欺骗中，读者的注意力被吸引到那空的容器之中，结果排除了那充盈的容器本来必然应该引起的心理上的效果：“在希罗多德（Herodotos）的故事中，我们的念头更多的是集中在偷窃大师的过人机智，而不是公主的感觉上面。公主很可能会有可怕的感觉，甚至会晕倒过去；但是‘我们’没有这种感受，因为我们把自己放在贼的、而不是她的立场上。”① 在这里，弗洛伊德突然停止了进一步的分析，结果只指明了他打算加以展开的两个问题中的第一个：

> 多少有些自相矛盾的结果是：首先，小说中大量不可怕的事如果是发生在现实生活中的话，也会变得可怕起来；其次，在小说中有比现实生活中更多的手段来创造可怕的效果。②

但霍夫曼的小说使我们重建这第二个命题，从而也给予《萨拉辛涅》某些启示，这是通过提出叙述“框架”的整个问题，作为感知的格式塔的基本转换机制，并且作为那套诡计存身的场所，由此，通过小说的骗术，由于命定的标记始料未及地出现在本以为是空的容器之中，一种可怕的效果就产生了。

我这里用的框架这个术语，与电影镜头外的空间具有某种相似性，就电影而言，有一种特殊的“边缘”的效果，影像仿佛是插在放映机和人眼之间，与放映机前的对象的厚度无关，而是飘浮在那

---

① Sigmund Freud，“Creative Writers and Day-Dreaming”，标准版全集，vol. 9，p. 252。

② 同上书，p. 249。

里，摆脱了它们的对象世界和背景，因而也就不具有它们通常的物质性，带着某种自由飘浮的催眠的性质，穿越感觉的领域，却又不从属于那感觉。在阅读霍夫曼小说的开头几页时，相似的感觉总要困扰我，使得我怀疑弗洛伊德的那个课题可能更与形式有关，而非如通常对那篇文章理解的那样，是有关内容的（去势，退行，双重影像或幻影）。我不准备进一步确认这种与书信体叙述的联系（尽管它确实是一种非常特殊的形式）；但据我看来，霍夫曼文本的陌生性，与这种书信体模式向常规的第三人称叙述的难以解释的转化大有关系，这一点弗洛伊德没有提到，但霍夫曼本人却笨拙而又很不成功花了好几页来促成它。

开头几页写法怪异，读者肯定会受怀疑困扰。这怀疑很容易用文学成规的名义压抑起来（因为根据定义，幻想作品并不受真实性的支配），但是另一方面它又并不真的依附于事件本身（柯佩利亚的卑劣，那些试验的秘密，眼睛的“意义”）；它倒更是一种包含了原初的叙述规范的怀疑，带着某一情境的不可能性，在这种情境中，伴随着主人公成长的那些人，有的与他有婚约，有的成为他最好的朋友，但却都一点也未曾听说主人公童年饱受创伤的经历。他们不可能“不”知道；或者，也许可以这样说，读者的怀疑态度走向了自身的反面，最后集中于主人公在这一点上，也就是在“当前”书信中的忏悔的特异性上面——这对故事讲述者来说十分方便，以至于我们会异想天开地认为，正是柯佩利亚的影子——磨镜师考波拉——的意外出现，使疑问得以被揭示。只有在阅读的经验中，才有这种顺承关系；我们感觉到一种简单、彻底而又难以认可的叙述上的欺骗，就如同小说家为了最后的结局，给我们熟悉已久的人物赋予一个隐藏至今、十分乖谬而又出乎意料的生平历史。但这种说法也未见得完全正确，因为侦探小说里常见的那种逆转就老

是在这样做，却没有引发任何我在此提请注意的不满和反感。因而，更恰切地说，对一个多多少少是被“欺骗性地”赋予了意想不到的过去历史的人物来说，我们熟知的也就是他的第一人称的身份，或者至少是他作为主人公的形式上的身份，因此也要求他能有通常宽泛地所称的“认同”(identification)。正是这约定，在出乎意料的揭穿真相的过程中迅速遭到破坏和瓦解，这种揭示突兀地把我们与前主人公分开，粗暴地从第一人称转向第三人称，表明他从各方面对我们来说都是“他者”(Other)，不再有能力保持我们的认同，事实上是在排斥它。这种情形的特殊性，可以通过“第一人称”电影中相似的（但在结构上却是相反的）并且同样是人为的实验来进行表达，那种电影要求我们通过主角的眼睛来观看银幕中的内容。我之所以要用很大的篇幅对此进行详细的研究，不仅仅因为我认为它可能是针对“可怕”本身的一把结构上的钥匙（弗洛伊德的论述表明，我们变成了我们自己的“他者”)，首先还在于，它归纳了巴尔扎克“幻想”时期文学和形式上的主要成就，也就是与《萨拉辛涅》同时出现的《驴皮记》。批评家一直不愿承认，更不用说在理论上详细探讨拉斐尔自传式的回忆（包括童年时期对父亲的召唤，这种召唤与弗洛伊德的遗传程式如出一辙）是如何在读者与主人公之间粗暴地打入一根楔子的——这种方式与《睡魔》中童年回忆的引入差不多，但规模要大得多，以至主人公无可挽回地滑向第三人称的位置，到了小说的结尾，我们冷漠无情地看着他处在这样一个位置上，处于被绝对的异己性（otherness）所支配的痛苦之中，这种支配的力量，用某一特定时代的语言来说，叫做“恶魔”，另一时代的说法则是“狂乱”。确实，在这一时代心理的意识形态之中，“狂乱”是一种特定的意识形态素，它指明了某种异己性，或更确切地说，一种无能的愤怒和没有结果的激动，与自我

分裂开来的“他者”突然陷入到这状态中去：《睡魔》中的内森尼尔经历了同样的形式上的变形，巴尔扎克短篇小说中与作品同名的那个雕塑家也是如此（尽管在这里，我们忍不住要说，狂乱的时刻经过第二和第三手的重述之后是大大地缩短了，但在另一种形式中，由于故事结束时的 aphanisis 现象，又被延长了）。

据我看来，至少有一点是可取的，即唤起弗洛伊德本人对这一特殊结构的霍夫曼变体的兴趣的，是它与分析情境本身的相似，以及第一人称框架所产生的认同与异己性的辩证关系的相似，这种框架受到侵犯，又必然地让位给更冷静客观的第三人称观点。但是，在目前的范围中，对这些心理的与文本的特殊性的评价，更应当从形式的历史出发，特别是应该根据产生于某种生产方式之下的某一形式，在后世十分不同的生态环境中的残存和重新编配。正如我已经表明的那样，这正是对被压抑之物的回归，一种始料未及的重复，古旧风格的重现；而传奇小说在浪漫主义时代的复活，本身在形式上就具有了一种神秘的力量，这种力量与浪漫故事的内容无关。

但我要说明的还不止于此，我要把这里探讨的种种叙述形式，与主体心理的结构联系在一起，正如该形式在不同的生产方式下（或如资本主义社会那样，在同一生产方式的不同阶段中）的不同构成一样。但是，传奇小说——我们正探讨其在后世的复活——却不能说是表现了前资本主义生产方式在文化上的主导地位。封建艺术——不管它在漫长的历史时期有多少变形——表达了当时孪生的统治阶级的“精神特质”（ethos），一是“武士”贵族阶层，它被命运、死亡和荣耀所缠绕；还有教会，它的功能是设计某种本质上是农业社会或农民的神学。而封建艺术则必须在这过程中表达、调和并解决这两种意识形态的冲突。但历史学家们却经常谈及不同文

化中再现式的“现实主义”或“自然主义”形式，与商业或货币交换体系中的金钱经济的发展的同时出现。似乎可以这么说，在传奇小说［薄伽丘（Boccàccio），塞万提斯（Cervantes），纳瓦尔（Marguerite de Navarre）］的“现实主义”与商品经济活动之间存在着某种关系，如果这种经济活动只限于一个十分不同的经济体系中独立的局部领域的话，该经济活动受后者支配，并且具有空间和时间上的界限（城市，贸易集市），但在其中又可部分独立地“自由”发展。这种界定表明，我们要以与上述情形相似的受限制和支配的形式，来理解与传奇小说相关的特定的文化制作：即理解为一种特定的叙述制作，它发生于建立在十分不同的原则之上的封建叙述制作的缝隙之中。因此，传奇小说要受到金钱经济的制约，但这是一种特定历史发展阶段的金钱经济：商品贸易阶段，而不是资本主义阶段。马克思把这一阶段描述为处在两种生产方式交界处的交换，这两种生产方式尚未被某种单一的价值标准所消融；因此大宗的财产能在一夜之间得而复失，船只沉没却又不期然在港口出现，勇敢的旅行者带着廉价的货物归来，却由于该货物在当地的稀缺而发了大财。因而，这种金钱经济标明了叙述的形式，而不是内容；这些叙述可能不经意地牵涉了基本的商品和货币，但是初生的“价值”把它们组织在“事件”的概念周围，这“事件”由“幸运”和“天意”所组成，命运之轮转来转去，带来巨大的好运，又把它击碎，导致一种感觉：一只仍然看得见的手指引着人们的命运，赋予他们那未曾逆料而又不可逆转的命运，这命运还称不上是“成功”或“失败”，却使承担这命运的人变成独一无二、“值得记颂”的故事的主人公。在这样一种文化生产的过程中，个别的主体仍然被认作是事件的中心，只能通过非心理分析形式的叙述才能加以表达。

但是，在资产阶级社会，即正常的资本主义交换体系下的生活世界中，个别的主体——如今是来自同类发源地的经济和法的单位——开始发展那种丰富的、个体的和完满的心理的自足，这种自足被认为是西方的精神财富，并且以许多我们熟知的方式来加以颂扬（或拒斥）。在本文探讨的形式前提下，有必要标明其完备的法规汇编，这要借助于詹姆斯式的“视角”（point of view）的概念。这种概念的功能之一就是排除我们在霍夫曼和巴尔扎克小说见到的特定的第一/第三人称的功能失调，并以一种更稳定的确认与反讽之间的交替，来调节我们与主人公的距离。这是一个叙述与心理达到了洋洋自得的平衡的阶段，如果从那里回过头来看一下的话，就会发现，我们在此探讨的文本显然不过是古怪而奇特的历史上的反常。

重新构造那些神秘故事的历史情境，那不过是一种代替新的市场经济体系的背景，同时也是它与从旧生产方式残存下来的、尚未完全解体的体制与意识形态的暂时共存，这些神秘故事将会具有相当不同的历史和表征的意义——就如同两种不同的文化原则之间的干扰和浸染，它们在结构上互不相容，但其强制的结合所生成的文本，与其说是杂交品种，还不如说是一种变形。确实，神秘故事展示了投射到三维系统中去的二维平面的某些特性：其中，受“事件”范畴支配的叙述，现在必须通过极为不同、并围绕着“人”或“主体”组织起来的再现性叙述过程的范畴来进行再现。神秘故事绝非这一巨大的系统转化的唯一的形式表征，在转化中，旧文化系统的特性在新兴文化系统的势力范围内残存了下来，但失去了功能。在此，应该记住十分不同、但同样反常的“阅读游戏”的特殊之处，这种游戏出现在歌德《浮士德》的瓦尔普那赫场景中，又通过福楼拜的《圣安东尼的诱惑》，一直遗传到《尤利西斯》夜市的

那一节中去。在这里，再现性的故事框架的自我矛盾，不是围绕着事件范畴而被触发，而是根据感知与描述，通过印刷空间与现在已成记忆或概念的场景的特质之间的交互影响。

现在，巴特的“阐释语码”无论如何都可以被看作理论化的过度或不足，只要其特定的研究对象或原始材料（发生了什么？我们何时才知发生了什么?）是一种以往形式，即传奇小说的虚假的复活和灭绝。但是，“阐释语码”作为纯粹的分析工具的不足，却又部分恢复了辩证层面上的功能和作用，在这一层面上，“阐释语码”的概念可以把我们的注意力集中在根据不同原则组织起来的更加古旧的叙述特征的出现与残存上面——只要我们记住，该“语码”所支配的，并非所有这种叙述（更不用说“现实主义”，或“可写的文本”了），而仅仅是上面那种非常特定的历史叙述形式。

至于巴特的“选择行为语码”，现在就可以被看成是精确无误地标明了：究竟在什么地方新文化逻辑侵蚀事件与行为的古代特征，并将其破坏和解码。因此，如果把S/Z看成是对这一类短篇小说的分析方面所作的贡献的话，那就错了；因为现代短篇小说，当其出自契诃夫（Chekhov）之时，与巴尔扎克文本中复活的那种古代故事并无血缘关系；或者，更确切地说，即使是有某些遥远的血缘或进化关系的话，也更应根据俄国形式主义者提出的那种偏离正轨的传接模式——即所谓“骑士的策略”（knight’s gambit），把它设想成叔侄传承，而非父子传承。的确，现代短篇小说并非来自古典故事的叙述系统，而是产生于使古典故事解体之物，也即是说，恰好是出自“选择行为语码”本身，该语码对事件与行为的约定俗成的名称的“展开”，为新的文本形式的写作开辟了空间。自相矛盾的是，这些新的文本——现代短篇小说——又揭示了与另一新兴形式，即长篇小说的直接和出人意料的密切关系。不过这里指的不

是所谓现实主义或古典19世纪小说，而是其“现代”的后继者（这种承继关系同样也应根据俄国形式主义者非连续性的发展模式来理解）。《尤利西斯》一开始只是构想为《都柏林人》（*Dubliners*）那样的短篇小说的篇幅，《魔山》（*The Magic Mountain*）原先的设想也并不比《威尼斯之死》（*Death in Venice*）那样的中篇小说更宏大。这些本应算是特殊的情形证实了“选择行动语码”的侵蚀性的力量，巴特在S/Z中对它的表述是一个了不起的成就，但是，若要充分探究其丰富性和启发性，我们就不应把它理解为“结构叙述分析”中的又一分析性的范畴，而应看成它自身具备的历史力量，看成脱节、分离、瓦解和抽象的积极的逻辑力量，在另一研究领域里，这叫做物化（reification）。

这就是巴特本人的批评范畴被他的文本的“内容的逻辑”隐秘地灌注活力的某些方式，因而，尽管他那才气焕发的、尼采式的对传统文学史的“遗忘”，他的文本仍是紧紧地依附于历史，依附于对过去的抵抗和差异。这些概念同样也依附于现代的“历史”，这将是本文最后一部分所要探讨的内容了。

四

现在，以一种十分不同的方式回到框架的问题上来，根据我在别处提出的假设，所有看上去是共时性的和非历史性的分析，都取决于并必须假设（大多是遮遮掩掩地）一个历时性的系统规划，一种历史的“哲学”的视界，一种历史的“元叙述”（Master-narrative），在它们的基础上才能进一步作出评价。然而，目前的学术气氛是，那样的抽象，例如过去那种“普遍”的历史及其分期法［以及与之相类似的任何其他历时性的模式、“目的论的”（teleolog-

ical）或具有进化论观点的叙述]，早已声名狼藉，这种结构上不可或缺的历时性框架倾向于受到压抑，至多也是以二元论（dualism）或二元对立的形式回归。就S/Z而言，这二元的结构框架通过“可读的”与“可写的”之间的对立来表达，这两者首先生成巴特的分析范畴（五种语码），继而激发出更加雄心勃勃的对它们所得出的发现的评价（巴尔扎克表面上是“可读的”文本不知不觉地就变成了“可写的”文本）。

S/Z中的这种二元框架构成的过程，绝非孤立的例证或个人特质，这只消随意考察在当代最有影响的思潮中起作用的其他二元系统即可得知：例如，在无所不在的海德格尔式（Heideggerian）的有关“西方形而上学”的论调中，还有法兰克福学派（Frankfurt School）有关“启蒙”（enlightenment）的概念（他们所用的“物化”这一术语，伴随着一个不断向后退的古代，或前启蒙时期）；在各种具有无政府主义的（或福柯式的，以及韦伯式的）有关“权力”的概念（总是伴随着一个“权力”形成前的阶段）中；在不同的有关价值或绝对的美学形式中，例如“不确定性”（indeterminacy），或新批评那里的佯谬和反讽（这两者伴随着各种尚未自觉地意识到文学性的本质的文本）；再现以及“中心化的主体”（centered subject），相对于所有被认作是与此相对立的东西等等——显然，这张单子也许可以无穷地开列下去。

对这种二元论的拒斥是复杂的，它所包含的，还不止是对上述二元论会构成不良历史的怀疑（确实有此可能）。我想指出的是，首先，历时性的框架本身并不招致异议；事实上它们还是不可或缺的，于是上述各种思想的缺陷，并不在于这种框架的存在，而在于它构成的方式。其次，框架的二元结构显然需要批评和反面的注意，因为在所有这些情形下，二元结构的存在，使得心灵不可避免

地把这对立吸收到基本的伦理冲突中去，把相对立的说法清理为好的与坏的这两类。因此，通常正是伦理思维或道德化的难以察觉的浸染，剥夺了对思潮和过程的这种关注和表述的历史合法性。

但是，也许第三种界定会最出人意料：也就是说，正如我对巴特的文本所曾个别性地指出的那样，我所声称的历时性框架的缺陷，并不表明在这框架中进行的工作就失去效用了（过一会儿我还要加上第四个界定："相反"）。确实，正由于有了这两种结构的关系和表现——历时性的框架和共时性的分析——这就有点像弗雷格（Frege）的命题与子句的关系问题，在他那里，某一命题或子句的谬误和虚构并不必然意味着另一命题或子句也是如此。但在这种情况下，弗雷格的玩笑（用以强调这两难困境）的先决条件就完全可以颠倒过来了："这就是威灵顿公爵说过那些话的地方吗？——是的，这就是那个地方，但他从没说过那些话。"在当代理论中，似乎倾向于营造这么一种情境，即公爵说了那些话，但根本不是在那个地方。

我已经引述了当代"理论话语"（theoretical discourse）的本质问题，在这一点上把整个问题加以历史化，并至少为我第四个界定更普遍的适用性开辟一种可能：即，出于某种原因，我们今天所称的"理论"似乎需要一种二元的或二分的框架，以"制造"它的"概念"。但是，这不会是一个有意义的前提，除非"理论话语"被理解为语言生产自身的历史形式，理解为上几个世纪发展起来的一个不相关的现象或样式，与明显相关的写作形式——这种写作形式同传统的哲学或其他学科联系在一起——只有着最遥远的结构上的相似性。事实上，本书收集的文章中有一个副主题，也就是试图对"理论"进行历史的定位，将其状况表述为话语，这在本书对60年代的研究中更具有形式化的特点，但从根本上来说又与眼下的探讨方向一致。就目前而言，只要保留理论话语结构的基本前提就足够了：这

就是一种二分的历时性框架，其中，“新的”概念或新名词术语由于本质上是共时性的一种语言学性质的操作而被创造出来。

这就是说，我们又可以捡起巴特式的可读的与可写的之间的对立，目的是要能够决定它与旧现实主义/现代主义之争的关系，就此争论而言，新的“文本的”问题往往显得像是一个当代的回答。确实，新的术语可以被理解为法兰西思想气氛的产物，在那种气氛中——它与它的发源地实在是相悖的——并没有现代主义这样特定的名称（modernité 这个词，一直是用作宽泛的“现代”的意思，或者用来表达社会科学家所称的“现代化”，而现在才刚开始具有现代主义的意思）。我要指出，从历史的观点来看，这种对立是不能令人满意的，而且，以现代主义的名义所作的早熟的意识形态和伦理的判断，可以被看作“补偿”了它在正确对待历时性现象方面的结构上的无能。

当然，从另一种观点来看，现实主义/现代主义对立之有用性，正在于它导致了那种遮遮掩掩的历时性或注重发展的思维方式，但是又不公开地把这一点讲出来。于是我们就可以注意到，文学划分成这截然对立的两种倾向（注重形式的对立于注重内容的，艺术游戏对立于现实摹仿，等等），是受到了想要正确对待现代主义的努力的支配，而不是出于其他原因（在此意义上，卢卡奇有关现实主义的论述就是防卫性的，并且反映了他自己向早期艺术形式的“转变”）。由此派生出来的现实主义的概念，就永远是现代主义必须与之决裂的了，后者是对其标准和规范的偏离，等等。看起来，不管怎样，那种历史的和发展的对现代主义的观点，不仅充分依赖于新现象出现的情况，还依赖于对它的结构的某些非历史的和共时性的描述，只有它才能提供恰切的表述，因此对于这种表述来说，“现实主义”的易于击败的敌对论点在形式上就是必须的了。

这种论断的证据可以在特定的事实中找到，即每当你寻找“现实主义”的时候，它总要在某处消失，因为它只是标点和指针，只是某种使现代主义受到恰当关注的“从前”。所以，每当后者占据人们视野的中心，同时所谓传统小说或经典小说或现实主义小说构成了“背景”或模糊的外缘，这时就可以维持某种完备的文学史的幻象。但是，只要我们的理论兴趣本身转向这些小说，我们会惊讶地发现，仿佛由于魔法似的，它们也都改变了面貌，如果不是都变作现代主义者的话，至少也是变成现代的先驱——象征主义者，风格主义者，精神病理主义者，以及形式主义者！在卡勒那里，这种情形之发生在福楼拜身上，就一点也不奇怪了，因为福楼拜的历史特殊性就在于，他可被用两种不同的方式来进行解读：或者是作为旧式的现实主义（这时已是很完善了！），或是作为纯粹的文本。但更令人惊讶的是，我们发现热纳特在上面提到的文章中也成为这种幻觉的牺牲品：“因此，在一部可以看成是‘传统小说’的体现的作品中，故事讲述功能本身的主导作用被证明是，即使未受到挑战，也是面临了威胁。另一种方法，以及戏剧性的行为将要退入后台，而故事情节失去了占主导地位的意义，让位于话语本身：这就是小说形式的解体以及就该词的现代意义而言的‘文学’的出现的前奏。例如，从巴尔扎克到普鲁斯特，这段历程不像人们所想象的那么漫长”,[1] 巴特本人还没能走那么远，因为他挑选巴尔扎克首先是作为“传统的”例子，但他的解剖清楚地表明，现代“文本”于何等程度上在此旧式的中篇小说中已经成形，并将把自己分裂出来。对现代主义者来说，这很有点像戈林对待犹太人那样（“我决定谁是犹太人！”）：他们决定谁是现代的，谁不是，现实主义这一

① “Vraisemblance et motivation”, p. 13.

否定性的术语则留给了他们那时恰好不感兴趣的著作（一旦他们发生兴趣，所探讨的作家的现代性很快就会暴露出来）。这一点的理由是不难确认的：正如许多同类的对立一样，否定性的或无价值的术语被赋予一切诸如此类的谬误或幻觉。换言之，“现实主义者”被设想为坚信再现性，而众所周知这种信念本身就是迷信。于是，如果要把再现性赋予这些现实主义者，就只有像原始派艺术家的“神秘的参与”（participation mystique）那样，并不真正相信他们的存在，并且要把他们看作“他者”。当他们开始把自己确认为可与我们对等的时候，他性（otherness）的范畴就不再恰当了。

因而，重要的是必须把伦理的内容从这种对立中剔除出来，在人类的心灵似乎仍然特别倾向于——不顾它自身——使二元对立带有某种道德评判的色彩这样一种情形下，只要通过附加第三个（我们将会看到，有时甚至是第四个）术语，并且把看上去似乎必居其一的从现实主义与现代主义这两者之间的选择，恢复为一系列历史的条件和形式，这一点就通常能够很好地完成，同时二元对立被历史化。当我们看到现实主义本身“之前”的时候，一切就都改变了：确实，我们已经指出，如果不觉察《萨拉辛涅》作为一种旧佛罗伦萨或文艺复兴小说形式（一种“传奇小说”的实践，这种实践在19世纪得以充分发展，一直到契诃夫那里才出现对之决定性的背离），就不能充分地评价它。如果我们对此再加上体现封建时代、或甚至是原始部落时代故事讲述形式的观点，那就很难把19世纪现实主义只是简单地设想为单一的历史的产物，设想为在别的人类历史时期所不具有的东西；但是，通过同一标记，某个历史时期资产阶级社会的这一特定表现，就丧失了它表面上的对永远遵从资产阶级思维范畴的要求。

但是，我却希望能把这种观点与传统的古籍整理式的文学史区分开来：对马克思主义的历史主义来说，前提在于，这些古代形式

都不单单具有文物的意义，对我们来说，它们的现实性，可以通过——而且只能通过——某种分析才能得以揭示，这种分析将揭示我们所处的社会经济时期的局限与潜能，并置于以往的体系，简言之也就是其他“生产方式”下实现或强加的潜能或局限。过去的每一时期（或其他文化的每一时期），都对我们自己所处的这个独特的物化的世界进行着一个非常特殊的审查或判断；审美经验的特权就是要提供某种更直接的通道，通过它我们可以感受这种潜在的审判，并获得对其他生活方式的瞥视。

这种新的历史观点现在对意识形态的判断又能做些什么呢？文本理论家相信他们自己对旧式的“现实主义”的叙述能够作出这种判断。首先，它使我们得以更清楚地观察这种判断所起的作用，并且把真正的分析与现成范畴的机械运用区分开来。后者最经常地体现为开放作品的观念，与此相对应的是在道德上维持一种相似的批评多元论：“让我们先假定一种洋洋自得的多元化，该假象尚未由于（摹仿的）再现的束缚而丧失生机。在此理想文本中，意义的网络是多重并交互作用的，并没有谁凌驾于其他部分之上；这种文本是一群能指，而非所指的结构；它没有开端；它是可逆的；我们通过几个入口接近它，而其中没有一个可以权威性地断言是主要的入口。”（巴特，pp. 5/11-12）这种多元论在最好的情况下是拒绝承担我们时代主要的批评任务，即从多种多样的批评语码中编造一种方法上的综合；在最坏的情形下，它不过是对非多元论（nonpluralistic）（解释为“极权主义”）的批评体系——例如，马克思主义——的又一次伪装过了的攻击。

“文本的意识形态”对它在另一极的对应之物——也就是“现实主义的意识形态”——所作的主要的意识形态的判断，反映了巴特作品的两个相区分的主题和前提，在S/Z中共存的新旧两种母

题。其中的第一类在《神话学》中布莱希特式的陌生化效果中得到了最充分的体现，巴特用富有特色的新词斥之为“自然性”（naturality），把它与最具特点的资产阶级思想方法的策略之一联系在一起，资产阶级在其政治与社会的胜利之后，正是用这种策略重新改写了整个世界。叶尔姆斯廖夫的蕴涵意指的方法，被证明是探测资产阶级社会中无所不在——从广告到艺术作品——的把历史转化为自然并使历史与社会现象自然化的这种倾向的合适的工具：“这种技巧的（意识形态的）目标就是要使意义自然化，并因此为故事的现实性提供信用：我们被告知，就（西方的）意义（体系）而言，它与自然与现实是格格不入的。自然化之得以实现，仅仅是因为，发送出来——或被召唤的——的有意义的材料，是通过据称是‘自然的’媒介，也就是语言来运载的；自相矛盾之处在于，作为完整的意义系统的语言，又被用来组织第二级的意义体系，用来使这第二级意义的生产自然化，使小说具有真实性。”（S/Z，p. 23/30）我们在前面已经看到，语言的命名系统是如何通过社会现实是“自然的”这样一种幻觉来起作用的（在这一点上，专有名词正如不同物种的名称一样，成为自然的分类体系）。在另一处，巴特的解神秘化工作就更进一步，为我们提供了从未在这种思路下所曾见过的研究对象：他把“句子”本身描述为这种自然化的深刻的意识形态过程的主要的运载工具：“在句子（语言学实体）中，有一种力量可以驯服叙述的策略，这就是否定意义的意义。我们可以把它称之为区分性的（diacritical）因素（因为它威胁到叙述单位的表达）：‘句子化’（sentencing）。再换一种说法：句子是一种‘自然’，它的功能——或者范围——就是要维护叙述的文化的正当性。句子对叙述起着‘证据’的作用，附加在叙述结构之上，使之成形，为之导向，调节其节奏，再把一种纯粹的语法逻辑的语素（morphemes）

强加给它。因为，语言（这里指的是法语），通过它（被儿童）学习的方式，通过它的历史负荷，通过它的惯例成规表面上的普遍性，简言之，通过它的‘先在性’（anteriority），似乎就具有了控制一切即兴的传说的权利，这传说在二十页之前才开始——而语言却早已永恒地存在了。”（S/Z，pp. 127-128/133-134）

但是，在许多方面，这项追踪并摧毁我们文化中“自然性”的踪迹的任务，完全是巴特自己个人主题的一部分（“一切意义都要用自然本身来证明其合理性，这种沉重的负担真是令人厌恶”，他在《神话学》中这样告诉我们[①]）。在晚近的法国的理论中，更普遍地探究也许是再现性的意识形态的另一特征——主体的状态。对再现与主体的概念的密切关系的最生动的表述，是出自福柯《事物的秩序》（*The Order of Things*）的第一章，或更恰切地说是他在那一章中的研究对象，出现在绘画“宫娥”（*Las Meninas*）中的画家委拉斯凯茨（Velasquez）本人。这幅画被公认是完美的再现性技巧的巅峰之作，因而也是再现性的话语的典范，但是，它同时又在超越自己，并开始对自己作出分析判断：观赏者惊讶地发现自己站在画中王室主人公——菲力普四世及其王后——的位置上，他们的映象从画出来的房间远处角落里的镜子当中朝我们凝视。“宫娥”因而就泄露了一种双重的和根本性的不在场（absence）：“画家与观赏者作画与看画时的不在场。可以说，在这幅画里，正如在所有据说是揭示了本质的再现活动中一样，人们所见之物的深刻的不可视性，与正在观看的人的不可视性是密不可分的……确实，在‘宫娥’中，再现活动再现了自己的各个要素，以它的形象，它所提供

① Barthes, *Mythologies* (Paris, 1957), n. 7, p. 212；试比较他对意识形态分析的洋洋自得的描述，这分析得以“逐一地发送语码，沿着文本的组织，袒露着它们的胸腹”（p. 100）。

的视角，它使之可见的脸，它创造出来的姿态。但是，在我们面前不断汇聚而又展开的这种分散的过程中，从各方面都强制地表明了一种根本性的空虚：作为基础的东西的必然的消失，这基础就是它所摹写的人，以及把它仅仅看成一种摹写的那个人。这个主体本身——两者是相同的——已经被略去不提了。而再现活动，从妨碍它的关系中解脱出来，就能使自己成为纯粹形式的再现。"①

这种论述，通过坚持“宫娥”中的再现活动的自我意识，在此处的上下文情境中就似乎又要把这一“现实主义”作品转化为“现代主义”的了。但这里展示的再现活动与主体的压抑两者之间的构成环节，就将会变成后结构主义分析的主要特征，变成一种中介，通过它把意识形态（资产阶级相对于革命）与艺术的话语（现实主义相对于现代主义）联结到心理病理学中去（神经病相对于精神病，例如德勒兹与瓜塔里的《反俄狄浦斯：资本主义与精神分裂》）。

这种观点的困境在于，结构主义批评家在论述再现活动时，倾向于指斥主体在文本中积极而充满活力的存在，正是在那些文本中，主体受到了压抑：一方面，他们指斥主体对自身的遗忘；另一方面却又要求对它进行压抑。因此，下面一段对巴特的分析，就在某种情形下具有了一层始料未及的意义，在这种情形中，正如我们将看到的那样，精神分裂变成了一个口号和一系列的伦理及政治规划：“我们可以这样说，在某种意义上，‘客观的’话语（例如在实证主义的历史中）或现实主义小说与精神分裂的话语相似；在这两种情形下都有着对言谈的彻底的审查，使否定性无从表达（尽管能被感觉到），话语大量地从各种形式的自我参证中回复过来，或甚至（在历史学家那里）回复到纯粹的所指物的层次——这种言谈

① Michel Foucault, *The Order of Things* (New York, 1973), p. 16.

就无人为之负责了。”①

我们会非常愿意相信，某些再现性的，或“现实主义的”叙述话语的基本前提，会出现在对制作者与消费者的踪迹的精心的抹去之中，而那观看的眼睛，面对再现性的话语，便饶有兴味地漠视自身的存在；但是，在现实主义/现代主义之争引发的这一有争议的看法中，一种奇怪的逆转发生了，这也正是上面提到的那种主体的颠覆。巴特就福楼拜在这方面的典范性作了如下论述：“然而，福楼拜……致力于一种充满了不确定性的反讽，在写作中造成了一种有益的不舒畅：他并不中止各种语码的游戏（也不局部地停止它），于是（这无疑是‘证明’他的写作的方式），我们永远不知道他是否要为他所写的东西负责（他的语言‘后面’是否有一个主体）；因为写作的存在（构成它的意义的劳作）正是要使‘谁在说话’这一问题永远免于得到回答。”（S/Z，pp. 140-146）

据我看来，从结构主义者对主体的攻击中产生的矛盾又是可以解决的，只要把它们呈现在一个更复杂的阶段化的组织结构，以及一个更恰当地历史化、而非伦理的视野之中。问题在于，对旧的资产阶级主体的攻击可以有两种形式：一种是努力把主体完全消解掉，正如我们在德勒兹那里所将看到的那样，这是一种无政府主义的或反文化的解决办法，究竟是前者还是后者，要看“时光青灰色的最终火焰”是被想象为政治的启示录，还是个人类似服用麻醉剂

① “Historical Discourse”，收入 *Introduction to Structuralism*，ed. Michael Lane（New York，1970）。这一分析在文学上的最强烈的表述是由 Françoise Gaillard 作出的，她明确地把再现性的结构与窥阴癖相比［见“La Représentation comme mise en scene du voyeurisme”，收入 *Revue des Sciences Humaines*，154，2（1974），pp. 267-282］。但是，她所选的例子，*Les Diaboliques* of Barbev d’ Aurevilly，又使其论点显得不太有力，因为那本书正如巴特的《萨拉辛涅》一样，根本就不是19世纪现实主义的典范，而是对旧式故事讲述的仿作。

后的幻觉；还有另一种相当不同的解决办法，这就是要重新把群体和集体生活的首要性凌驾于资产阶级有关个体存在的幻觉之上，并回到这样一种观点，即将个别的主体看成是集体的结构的一个“功能”，也许还是一种状况，有关部落生存的人种学研究已经为我们提供了这种状况的充分的描述。

对自然性的早期的动机也应作同样的调整：巴特对资产阶级世界观这一特征的攻击中的非历史的成分，就在于它暗示了自然的概念在任何时候、任何地方都具有本质上的和自发的反动性。但显然在某些阶段——为资产阶级革命本身作准备，并攻击封建秩序的“虚伪性”的时候——此时自然的概念就成为深具颠覆性与斗争性的武器；因此，评判这一动机的唯一辩证的方法，就是在给定的历史情境中分析它的功能。确实，没有比下面这种观念更唯心主义的了，即认为某一给定的思想形式（例如再现性，或对主体与所指物的信仰）在任何情况下永远是“资产阶级的”和意识形态化的，因为这种观点——据我看来，“泰凯尔”小组便是其信奉者之一——容易把思想的形式（或其对等物，即话语的形式）从实际的情境中分离出去。因而，意识形态就再也不能在一个特定的历史情境中不依赖于它的功能地得到评价：对这一论断，有一个明显的例证，即柯依尔（Koyré）对伽利略（Galileo）的柏拉图主义的进步性质的说明，与此相对的，是伽利略同时代人与直接后继者所坚持的显然更现实主义甚至是唯物主义的亚里士多德主义。①

可以确定无疑地说，一个马克思主义的构架，就是要用更辩证与更历时性的自然与“历史”之间的对立，来取代结构主义的自然与文化的对立：但即使在这里，“自然”的意识形态特点也绝非确

① 见“Galileo and Plato”，收入 A. Koyre，*Metaphysics and Measurement*（Cambridge，1968）。

定无疑的，这可以在特定的作家身上看到，就是从这个作家那里，巴特本人第一次得出了对自然性的怀疑，以及拒斥它的文学工具，这指的是布莱希特本人。因为即使以布莱希特的标准来看，也明显存在着两类戏剧的交替出现，一类如《人即是人》(*Mann ist Mann*)和《四川好人》(*The Good Woman of Sechuan*)，它们揭穿了侵略性与攫取性这类看似自然的属性的历史的构成的起源，另一类如《大胆妈妈》(*Mother Courage*)，它强调了貌似自然的利欲熏心的“非自然”属性（这种非布莱希特化的互为表里，恐怕还要费好大的劲才能解释他后面这部作品的这种特殊而又含混的身份）。在马克思主义本身，确实有一个我要称之为“自然主义战略”(naturistic strategy)的强有力的传统，这可以一直追溯到《1844年经济学哲学手稿》(*Economic and philosophical Manuscripts of* 1844)；这些著作强调族类的存在，认为即使不存在右翼意义上的固定不变的人性，也一定应有立足于人的潜能观念上的判断，并指明了这类判断在现代的异化。有一些分量上不及布莱希特的社会主义文学——我指的是尼藏（Paul Nizan）的小说，尤其是《安托尼·布洛约》(*Antoine Bloyé*)——正是从这自然与非自然的修辞中汲取力量。此外，某些迹象表明（特别是在马尔库塞的著作中），自然的概念可能再次恢复其作为攻击武器与乌托邦标准的否定性与批判力量。

不管对这两类具有特权地位的主题持何种观点，“现代主义的意识形态”亦可被看成是针对了就现实主义向现代主义的过渡作历史解释（如果愿意给出这样的解释的话）的根本问题。S/Z的评论形式的结构与取向从那个历史必要性中推出了这一独特的巴特（在《写作的零度》中则是以另一种形式）；但是我们觉得后结构主义的那种“教旨”中包含了两种相对区分开来的讲述这一故事的方法。

第一种是天启的或预言的模式，其堪称典范的声音，可从前面提到的福柯著作的关键之处听到，在那里，他欢呼一个新的即将来临的“结构主义”时代的黎明，现在看来他的热情还是来得太早了一点。他书中的这一段显然是作于1968年5月之前，这一时期看来在总体上意味着那种乌托邦式的欢呼的终结，至少对法国知识分子来说是如此，他们在下一个十年中孜孜不倦地摧毁与瓦解一种（从50年代萨特主义以来的）政治乌托邦主义传统的所有剩余的踪迹，以及一种美学的乌托邦主义（来自60年代的两股孪生的潮流，新小说与电影中的新朦胧主义）。然而，旧的现实主义/现代主义范式的微弱痕迹仍然保存了下来，并向80年代法国左派不合时宜的胜利致敬，在那里，马克思主义已被成功地取消了合法性，或简直可以说就是被消灭了。自相矛盾的是（但却是奇异地重演了19世纪20年代浪漫主义本身迟到的并且特别具有法国特点的意识形态功能），如今的保守派却成了现代主义者（一个别具风格的口号，最后沦为对加利福尼亚式现代化的国际主义的和亲美的颂扬），而社会主义者却四平八稳地守着令人厌烦的“现实主义”，在它名下汇聚了一系列旧式的过时看法，从传统的法国沙文主义与所谓“乡土观念”（esprit de clocher）到传统的法国反犹主义（既然后者如今暗指了苏联，显然对“传统”的这种拒斥也就包含了传统的“亲苏的”党派政治）。

另一种可供选择的对现实主义向现代主义的演变所作的解释并非为法国所独有，在前面讨论的卡勒的书中可以见到：在此所提供的历史的范式，是直接建立在这样一个假设的基础之上，即整个19世纪都在不断削弱“使小说成为样式的基本成规”，或者说“对语言的透明性与再现力量的信念”（p. 80）。这种假设的信念本身也可能是相对晚近的历史发展的结果，一般来说在文化变迁时期的叙述中不被考虑，因为这种叙述倾向于以强化的反思性去描述危机，而

这又通常与反讽及（或）虚无主义是一致的。当波德莱尔与福楼拜这样的作家变得“自觉”起来，也就是说，“意识到他笔下的形象是一种阐释，意识到他的语言不是世上的摆设，而是一种手段，这手段至少就目前特定的视野来看，是用来进行交流的”，于是旧文学话语进入了漫长的终结的危机，对此，标准的现代主义号称是唯一的“解决办法”。在此特定的道路上，卡勒笔下的福楼拜在寻求阐释的同时也在瓦解它，可看作是策略性的半途歇脚点。

然而，语言学或形式上的“自觉”、或“反思性”的概念，从一开始就是现代主义意识形态的解释工具的一部分；尽管这里面首先是黑格尔哲学的影响，它却成了对现代主义的大量伪历史的描述的不假思索的前提，并在“反讽”这个伪装过了的名字下残活着，变作保罗·德曼与怀特（Hayden White）那十分不同的历史叙述。据我看来，确实到了该抛弃这一特定概念的时候了；但是，既然在此不宜十分细致地为这更激进的行为争辩，我就姑且局限于一个更温和并确然不会受到指责的提法，就是说，任何真正普遍的假设前提，都必须不时地对之进行系统的检验。

不管人们对这种文学的自觉如何理解，它与另一特定的现代主义有关“创新”的概念之间的功能性的联系就显得十分明显了：一种美学的反思，如果在继续使用旧有形式的同时，却并不导致形式上的变化与转换，就不会太有价值。姑且不论这种对“高级文化”的思考方式与时尚变化及一般商品生产之间的相似性（这种相似性只会重新激起我们对这些现代主义观念的疑虑），我们可以看到，现代主义的范式的粉墨登场，往往是出自博物馆或图书馆这样的偶然因素，产生于以往文化的重荷，文学及其死去的文本的过量涌现，它们最终疲惫不堪地通过某种牵强附会激起了对文学本身“走向自觉”的辩证的反拨。例如，有这样的征兆，即卡勒存心避免一

种观点，这种观点会把他带进某种对福楼拜平凡的新素材与“固有观念”（idees recues）以及同样新出现的充满各种商业性写作与信息的商品社会之间的关系的讨论。他对愚钝这一主题的寓言性的读解（对此我们在另一处已经谈到），现在可以看成具有排除这种社会学观点的辅助功能。更引人注目的是，他把小说的另一主题——也就是福楼拜自己的“社会学”观点——归结为“《包法利夫人》最大的缺憾。如果有什么可以为我们发现这小说的局限性与倾向性辩护的话，那就是它把爱玛的堕落归咎于小说与浪漫故事时表现出来的严肃性。如果这就是企图分析爱玛的处境，概括她的异己化的过程，并解释她的命运，那就太无力了”（p. 146）。卡勒因而也就断绝了把俄国形式主义者所称的“文学系统”与日常生活的“系统”联结起来的可能性，后者指的是那些口头的“通俗文化”系统，它们就是我们今日所说的传媒的前身；但是最近产生的“文本间性”（intertextuality）的理论，愈加出色地设法把异种文本之间明显的交互指涉结合起来，同时把历史与社会学排除在外。

正如我所指出的，巴特对所有这一切的个人看法，并不一定要以任何独特的理论化（伪历史或其他）的方式来阐述那种“自觉”，只要它煞费苦心地表明阐释的自觉与过度反思性的解读是如何在它们最强有力的形式下具体地起作用的；但这又是一种用来维持平衡的牵强附会，而我们则进一步面临着“可写的”本身，无论是在“布瓦与白居榭”（Bouvard-and Pecuchet）式的不加评论的大段引文，如德里达论述索莱尔（Sollers）所著《数》（*Nombres*）的“评论”，或在新的文本的写作之中——可是，既然它们是“可写的”，而非“可读的”，实际上我们根据定义就再也不能说什么了。

因此，现在应该更彻底地修正现实主义与现代主义的二元范式，以及用来支撑这类批评著作的“可读的”与“可写的”概念。

一种动摇这看似根深蒂固的二元论的努力，就是根据某些“古典”或前资本主义叙述——那时的商人文化，以及既非“现实主义”又非“现代主义”的文艺复兴风格的小说——增加一个占优先地位的第三种术语，但是我们知道这努力也只有部分的成功，虽然修补了巴特的研究范畴，却未改变他的基本历史系统。所以我们对后者要用另一种方法来进行置换，即同样引入第三个术语，但却是在时间谱系的另一极。

实际上，“后现代主义”的概念已经包含了巴特美学的所有特征，它与S/Z具有一致性（表层，“文本化”，新的起伏跌宕的情感的强化，主体的非中心化，将不朽之物粉碎，偏爱其碎片及瞬时的构成，用空间化取代深层的时间性，重写而非阐释），同时还展示了具有三个层面的解释的优势。首先，它使我们得以对巴特自己的文本——以及“理论”或一般的“理论性的话语”——进行定位，把它们也看成后现代的表现，看成新的话语，这种新的话语知道它出现的历史时期与后现代主义本身是一致的。这一命题进而把它的历史内容恢复成我们一直在这里从事的元批评的实践，因为它意味着，对巴特自己的论述结构的描述不再是根据它们的研究对象（巴尔扎克）来衡量不同的批评方法，而是具有特定的文化历史的研究对象（后现代主义的“理论的”文本）。

同时，新的区分澄清了巴特原先容易陷入混乱的诉诸于现代性的做法，这是通过把经典阶段的正统现代主义——它仍然保留了“创作者”（auteur）作为主体或造物主的中心地位，并竭力以“世界之书”的形式达到一种最终的统一性——与后现代主义的重构区别开来。就我所知，巴特从不正式对待他欣赏的传统现代主义的重要作品（参见他在法兰西学院“就职演说”的结尾处对《魔山》的提及）；对普鲁斯特偶尔的重提也是为了从根本上凸显该作家的

后现代主义特征，正如卡勒对福楼拜所做的那样。但一个与之有关系的理论小组的批评实践——《银幕》（*Screen*）杂志的电影理论——指出，伟大的现代主义“创作者”（伯格曼，费里尼，希区柯克，黑泽明）的作品，由于受充斥其间的现代意识形态的影响，其价值受到损害［这种意识形态也同样贯穿了赖特（Wright）与“国际风格”（International Style）的建筑，并对更年轻的后现代主义建筑家产生了相似的影响］，然而，更早期形式的作品——在电影的领域里指的是好莱坞和商业样式的产品——却一点也不受同样的限制，因为在它们中间，其他（无意识的）力量在颠覆着表层再现的虚弱的成规性逻辑。这种彻底重写更加成规性的旧故事讲述形式的可能性，也就说明了巴特何以在此迷恋巴尔扎克，而在另一处则迷恋凡尔纳（Jules Verne）。

但是比起我们这篇文章中探讨过的伪历史的范式来，后现代主义的概念最后还有一个显著的长处，即它第一次使这种美学和文化现象的真正具体的解释之出现成为可能。确实，有关后现代的理论，是建立于（或更具启发性地说，是确认于）一个更根本和阶段化的对资本主义本身作为系统与生产方式的假设。根据这一经济与社会的假设，资本已经经历了三次特定的变异，在这过程中，经济基础的持续性与完整性是通过几个扩张的阶段（对资本的安排组织方面的量变）来维持的，这看起来也像是几次断裂，仿佛在文化与上层建筑中也出现了崭新的现实存在的文化逻辑。这三个阶段即马克思所说的古典或民族市场资本主义，垄断资本主义或帝国主义阶段（由列宁所阐述的），最终在第二次世界大战后成为全球形式的“跨国”资本主义，这最后一种形式尚未有足以胜任的名称［但却是曼德尔（Ernst Mandel）在其开创性的著作《晚期资本主义》（*Late Capitalism*）中颇具雄心的理论的目标］。这些体系的阶段各

自“对应于”(但这个词应是用来指某种理论性和史料编纂方面的问题与任务，而不是指理论的解决办法）现实主义、现代主义和后现代主义这几个文化阶段。这些不太被理解为“风格”——以旧意义上诸如巴洛克那样的伟大时代的风格而言，——而更多地被理解为众多的文化上的“决定因素”，这些要素影响了一系列超越美学与文化领域的社会现存的现象，此领域在这些阶段中无论如何都受到了改变，并且在其中具有一个辩证地相区分的“空间”。

显而易见，对这一历史假设的发展与探索已经超出了本文的范围。在此结尾之处，我要最后谈谈我们一直在讨论的两部书隐含的问题，据我看来，有理由根据意识与形式的关系来表述这一问题。确实，无论巴特与卡勒在美学上具有多么实质性的后现代主义内容，两人都保留了现代主义意识形态的一个根本性的特征，这特征就像是把我们前面所称的伍尔夫假设，即文体或语言学的特征反映了认识论的或意识形态的特征这样一种观点颠倒了过来。对现代主义来说，——它激烈地拒绝现实主义话语，以及这话语所对应的资产阶级社会——可以这样设想：如果你决定性地改变了艺术话语的结构，那么，该结构所对应的现实也会同样地得到改变。这样，如果通过旧的“资产阶级”的范畴来认识世界是不对的，风格上的变化将有助于我们以一种新的方式来认识世界，并因此导致某种文化或反文化的革命。确然无疑的是，如果像很多人断言的那样，消费资本主义是一种新的并与以往有质的区别的社会经济形态，上面所说的这种情况就是可以想象的了，而我们也许就能指望一种新的社会形式，它将产生它自己的独特的艺术话语，并把现实主义的话语像古旧的武功颂歌、原始的祭典和希腊悲剧那样遗弃在背后，如遗忘那死去的躯壳。但消费资本主义的特殊之处就在于，它只是建立在古典资本主义基础之上的一种第二级的建构，后者继续矛盾性地与

之共存，而古典资本主义的根本法则（由马克思加以整理），在看似失效与过时的同时（如果你在单独一个发达国家局部情况的范围限制之内观察它们的话）却继续在全球的范围内起着作用。所以，我们是在古典资本主义这一旧世界的日常生活内继续行走，而我们的头脑则伸进了看似大不相同的传媒与超级市场/郊区的催眠式的气氛；前面一种现实，倒是与拉康式的所指颇为相似，尽可能地被压抑在为符号的碎片所驱使的第二种现实之下。这就是为什么我们的现代主义艺术本身并没有什么新鲜货色，却像是一种被取消了的现实主义，这种现实主义被拒绝、被否定，又得到了真正的黑格尔式的扬弃（aufgehoben）；那些作品表现了资本主义所有的现实的运作，这些现实从伟大的自然主义者的时代以来曾有过根本性的变化——雇佣奴役，金钱，剥削，赢利动机，——既然我们不能断言它们是不真实的，但却可以说它们是令人厌倦和过时了的。在此，厌倦是被压抑之物的象征，这种对旧艺术形式的自然而然的、本能性的反应，揭示了现代主义本身是起源于对商业文明的肮脏现实的一种美学化的反应，而我们是实在不愿我们的艺术来提醒我们这种现实的。所以，所指物的消亡被大大地夸张了，其实它至多不过是隐蔽起来了而已。

在这种情况下，为现代主义辩护就很少能具有自身的一致性来经得住检验。让我们再回想一下贡布里奇的理论，它可以看作把这一特定的困境在文学上的反映变得更为激进的一种方式：在视觉艺术的领域，某种绝对的、芝诺式的（Zenonic）对上述问题的表述之完成，是通过询问现代画家对透视的破坏，以及他们向二维性的复归，是否可以被想象为无论如何影响了他们同时代人的日常生活的三维的经验。正如要求自然科学一样，要求一种活的透视，与约翰逊博士对石头的要求相比，显然是一种决定性的争论要点；在文学上，与此相类似的争论要点就似乎不那么令人茫然了。因为在透

视现象在文学上的对应之物——我们这篇文章中一直在隐指它，但却未曾明说出来——当然就是叙述本身。贡布里奇确实也发现了绘画中自然主义技巧的发展与故事讲述的需要之间的关系；在文学上，现代主义对现实主义的攻击与其对情节的谴责是一致的，而巴特对文本的透视的功绩，也在于暗指了为什么具有这种一致性的原因（选择性行为系统的操作，情节围绕着迷与发现进行组织，叙述语句的自然性，叙述话语建立在主体的消隐的基础之上）。

新语文学的一部重要著作，进一步确认了叙述与透视之间的相似性，它指出，语言本身的结构就显示出了对故事讲述的一种深刻的功能性的召唤，因此故事讲述就不应被看作某种当实践活动结束后在炉边从事的次要的消遣，而是人类生活的基本构成因素。魏恩利希的《时光》(*Tempus*),[①] 承继了本韦尼斯特（Beneniste）的观点，对诉讼纷纭的动词时态问题提出了深思熟虑的解决办法，通过这种办法，动词时态被系统地清理为叙述时态（narrative tenses）与他所称的“讨论性”(besprechend）时态，前一种是故事讲述的时态（其中事件被隔离起来，可以从一定的距离之外对之进行思考)，后一种时态与世界发生积极活跃的关系，在这当中，我们自己必须与我们的听众及我们的所指物一道，被拖进一种情境中去。如果这幅语言的图景为人所接受的话，它只能强化某种景况的特性，即现代主义作家努力把语言起根本作用的有益的一半切除掉，以压制全部范围内的语言学和文学经验。

魏恩利希与贡布里奇一样，是绝对的反伍尔夫主义者，他拒斥这样的观点，即语言上的变化，比风格上的变化更是来自于——更不用说是引起了——我们对外部世界的现象学经验的变化。这种怀

① Harald Weinrich, *Tempus* (Stuttgart, 1964).

疑主义倾向于强迫上述两者都回到相对保守的文学观中去，引发对（组成结构，以及对叙述时态结构的）成规的保卫，我们并不愿随他们在这条路上走下去。然而，幸运的是，我们掌握了一个反面的证据，一个颇使人惊讶的记录，它把上面归纳的现代主义或文本的处境的局限性推向了极端。这就是在德勒兹与瓜塔里的《反俄狄浦斯：资本主义与精神分裂》中可以看到的对精神分裂（以及对精神分裂作为“欲望的真正的英雄”）的礼赞，[①] 在那部书中，一个最终的举动就是追问生命本身和生存经验，而这与我们在上面对文本的论述是一致的。因为德勒兹与瓜塔里基本上是延续了拉康对精神分裂作为语言的一种切断了各种联系的疾病的描述：言语的连贯性对拉康来说，是一种他所称的“所指的滑移”（le glissement des signifiés），换言之，是词义的相对的流动，它使我们把意义从一个词或能指中分离出来，再把这意义附加到它的同义词上面。确实，对拉康来说，精神分裂的世界与无意义是相对立的：恰恰相反，这个世界是太充满意义了；第一瞬间，与每一能指一样，本身都具有封闭与圆满的意义，从这种意义出发，越来越难以与后继的时刻之间建立沟通的桥梁。所以精神分裂者的现实逐渐变得接近于卡勒所描述的福楼拜式的文本，变成一种形式或句法在时间上的绵延，这种绵延与意义或所指层次上的展开或视界并不相符。在此，巴特对选择行为语码所进行的批判的终极含义也就完成了：不会再有任何名称了！旧的成规性的词和单位在一片经验的洪流中一扫而光，所有的一切都是崭新的。毫无疑问，从某种意义上来说，当我们发现自己从平凡的再现性，或“现实主义的”指涉性的生存的太过熟悉的一贯性中解脱出来的时候，我们只会感觉到十分欣慰：与此相似

① Gilles Deleuze and Felix Guattari. *Anti-Oedipus*: *Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane (Minneapolis, 1983).

的那种吸毒的感觉，在同样程度上与时间逻辑的废弃是密切相关的，在这过程中的每一瞬间和对象，都闪耀和放射着某种无差别的自足的能量。我们还应该提及德勒兹与瓜塔里著作在法国成为某种宣言的历史情境：1968 年 5 月的失败以后，学生与知识分子对共产党的普遍的幻灭，这失败可以预见地驱使他们大批地从左派的政治立场，转向在这个国度里我们所称的非政治性的反文化，而《反俄狄浦斯：资本主义与精神分裂》就是其基础性的文本。可是，正如超现实主义所面临的与此相似的情境一样，颂扬疯狂要比具体实践它来得容易；而一个人如果只是在思想上接受精神分裂的话，无论这是怎样一种英雄行为，他也并不就成为精神分裂者。

确实，德勒兹与瓜塔里的观点，可以看作笛卡儿准则的最极端的体现，而所有的资产阶级的主观主义可说是全部来自于这一准则："要永远努力去征服自己，而不是命运；去改变自己的欲望，而不是既存的秩序；并且一般来说要相信只有我们的思想是完全受我们自己支配的。"① 早期现代主义者所拥有的对自由与创造力的幻想，只是他们那个社会经济的历史转变时期的一种功能，在那时，新的消费经济的形态，也就是所谓第二次工业革命，已经开始替代旧的古典的或巴尔扎克式的资本主义。但是在今日，当现代主义不再代表新生事物，而且去参与组合一种系统，这系统在功能上依赖于它那不可或缺的时尚变化以及传媒文化的无止境的供应，在这样一种时候，那些想改变自己风格的作家与艺术家们，就又会走向这么一个结论，即他们必须首先改变这世界。

1975—1987 年

① Descartes, *Discourse on Method*, part 3 (New York, 1960), p. 20.

马克思主义与历史主义*

一

马克思主义与历史主义的关系是更大问题——马克思主义阐释学——的一部分，但在此恕我不能够充分讨论这个问题。我们首先观察到一般处理这个问题的两条路线——历史主义的路线和阐释符码的形式主义路线，另外还有一条第三种路线，它是与前二者较为疏远的“表述”（representation）主题。它们是今天各种形式的后结构主义所面临的主要问题，也是意识形态的目标，虽然对这三个概念的全面哲学批判尚未开始。“太凯尔”（Tel Quel）小组的成员，例如巴特、德里达、鲍德拉（Baudrillard）、利奥塔（Lyotard）等人在假定这个问题的存在的同时，又以他们自己的著作增加了马克思主义阐释学的疑难问题里这一或那一部分；福柯在其著作《事物之秩序》（*The Order of Things*，1966）和《知识考古学》（*The Archeology*

---

* 原题“Marxism and Historicism”，in *New Literary History*. vol. XI，No. 1，Autumn 1979，pp. 41-73. © 1979 by *New Literary History*，The University of Virginia. Translated by permission of The Johns Hopkins University Press。

中译：张京媛

of Knowledge, 1969) 里，对历史主义进行最有组织的批判，德勒兹和瓜塔里（Guattari）在《反俄狄浦斯》(*Anti-Oedipus*, 1976) 一书中对阐释进行了最有系统的抨击。但是所有上述所写的著作都建立在一个更为基本的主导文本，即阿尔都塞的《阅读〈资本论〉》(1968) 的假定之上。由于《阅读〈资本论〉》这本书明显地处于马克思主义框架之内，美国读者也许对它不如对当代法国理论的其他著作那样熟悉。阿尔都塞对马克思历史主义和经典阐释学［他称之为表述因果关系（expressive causality)］的批评是本论文的基本参照系数，尽管我们在此不能够直接讨论阿尔都塞的重要著作。①

为了解释这一点，我只能简单说一下:② 马克思主义阐释学比今天其他理论阐释模式要更具语义的优先权。如果我们把“阐释”理解为“重写的运作”(a rewriting operation)，那么，我们可以把所有各种批评方法或批评立场置放进最终优越的阐释模式之中。文化客体按照这些阐释模式隐喻也重新写过。阐释模式有不同的形式：结构主义的“语言形式”或“语言交流”、某些弗洛伊德主义和一些马克思主义的“欲望”、经典存在主义的“焦虑和自由”、现象学的“暂时性”(temporality)、荣格或神话批评的“集体潜意识”、各种伦理学或心理学式的“人文主义”(人文主义主要研究人格的完整、人的特征、人的异化和非异化、心理的再统一，等等)。马克思主义也提出一个主导符码（a master code)，但是这个主导符码并不像人们有时所认为的那样是经济学或者是狭义上的生产论，或者是作为局部事态/事件的阶级斗争。马克思主义的主导符码是一

① 参阅：Louis Althusser ct al. *Reading Capital*（London. 1970）中的第五章和第九章。对“阿尔都塞主义”最有系统的批判，并且强有力地重申了马克思主义的历史特征的著作是：E. P. Thompson. *The Poverty of Theory*（London，1978）。

② 参阅拙作 *The Political Unconsciousness*。

个十分不同的范畴，即“生产模式”本身。生产模式的概念，制定出一个完整的共时结构，上述的各种方法论的具体现象隶属于这个结构。也就是说，当今明智的马克思主义不会希望排斥或抛弃任何别的主题，这些主题以不同的方式标明了破碎的当代生活中客观存在的区域。因此，马克思主义对上述阐释模式的“超越”，并不是废除或解除这些模式的研究对象，而是要使这些自称完整和自给自足的阐释系统的各种框架变得非神秘化。宣称马克思主义批评作为最终和不可超越的语义地平线（semantic horizon）——即社会地平线——的重要性，表明所有其他阐释系统都有隐藏的封闭线。阐释系统是社会整体的一部分，以社会为自己的研究对象，但是，隐藏的封闭线把阐释系统同社会整体分离开来，使阐释成为表面封闭的现象。马克思主义的语义批评可以打破封锁线。例如，当我们一旦理解到弗洛伊德的心理模式最终依赖于家庭作为机构的具体社会现实时，我们就会重新打破弗洛伊德的心理模式阐释的封闭线，并可以辩证地超越这种阐释。所有后结构主义对阐释批评的“隐喻式的重写”，总是假定某些表述形式的优越性，在本篇文章里指所谓“历史”的表述方式。我们别无他法，只能申明正是在这一方面马克思主义阐释学可以同以上所有的阐释方法明显地区别开来，因为马克思主义阐释学的“主导符码”或曰超验所指（transcendental signified），并不是表述，而是“缺席的原因”（an absent cause），不可能获有完整的表述。历史本身在任何意义上不是一个文本，也不是主导本文或主导叙事，但我们只能了解以文本形式或叙事模式体现出来的历史，换句话说，我们只能通过预先的文本或叙事建构才能接触历史。

在讨论本文的正题——历史主义——之前，我提出了关于阐释问题的初步意见。现在，我将回到对历史主义的讨论。我下面将要

谈及“历史主义”这个术语在今天学术界的含义（“历史主义”在今天是一个颇费踌躇的术语）。让我们此刻先在经验或叙事上，把“历史主义”看作我们同过去的关系，它提供了我们理解关于过去的记录、人工品和痕迹的可能性。

任何“历史主义”的两难处境都可以表现于在相同与差异（identity and difference）之间进行的特殊的、不可避免的，然而似乎也是无可救药的选择。当我们要决定分析关于过去的形式或客体时，我们首先要在相同与差异之间作出随意的选择，我们的选择支撑着我们与过去的联系。一方面，就像萨特式的自由一样，我们不可能不在多种可能性中挑选一种（我们在更多的场合下没有意识到自己已经作出了选择）；另外一方面，我们的决定本身承认了经验，这个决定是绝对的预先假设，超出进一步的哲学辩论范围（我们不能够求助于任何关于过去的经验式的调查，因为经验本身就建基于初步的预先假设上）。我们可以十分简单地说明这种同时也是令人难以忍受的选择：如果我们赞同我们自身与陌生客体是相同的话，换句话说，如果我们选择乔叟、或一个维纳斯塑像、或一个19世纪俄国绅士的叙事，而这些选择多多少少地与我们自己的文化边缘性有联系的话，那么我们已经预先假定将要展示的东西，以及我们对陌生文本的表面“理解”受到了某种困惑的骚扰。我们一直局限在我们自身的存在之中——我们的存在是消费者的社会，有电视机和高速公路，有世界“冷战”，也有后现代主义和结构主义——我们根本没有离开过家园，我们对“理解”（Verstehen）的感觉与心理投射没有什么区别，我们不能够接触到与我们的现实真正不同的另一种现实的陌生性和抵抗性。然而，如果由于夸张性疑虑的结果，我们决定颠倒这个立场，从一开始就赞同陌生客体与我们之间存在着巨大差异的话，那么所有导向理解的大门都对我们关闭起

来，我们发现自己被我们的整个文化密度与定为异己的客体或文化隔离开来，因此我们无法接近异己的客体与文化。

古典世界的地位很久以来就是这种两难境地的范例。当我们认为希腊形式和拉丁文本是古典时，我们承认的，不仅是这些正规的语言和符号系统与我们自己的美学价值和美学理想相一致，我们还承认通过美学经验的象征媒介，在两种社会生活的模式之间，存有一整套政治相似性。今天我们可以更好地理解这一点。在今天，希腊形式——一般认为拉斐尔（Raphael）的艺术达到了古典美理想的最高境界——被认为是枯燥乏味毫无吸引力的，人们更乐意以不同的方式重新书写希腊形式。尼采对酒神狄俄尼索斯和反宗教的神秘主义的重新肯定、剑桥学院派对宗教仪式的研究、弗洛伊德本人［和列维－斯特劳斯（Lévi-Strauss）以原始神话重新对俄狄浦斯传说的撰写］、颠覆古典学术的决定性打击［例如乔治·汤普逊（George Thompson）的著作、多兹（Dodds）的《希腊人与非理性》，以及最近法国对古典文学的研究］、最重要的是当代对希腊事实所重新进行的美学评价和阐释［例如卡尔·奥夫（Karl Orff）的戏剧《安提戈涅》］——所有这一切汇合起来制造了另一个希腊，不是珀里克利斯（Pericles）或帕森尼（Parthenon）的希腊，而是野蛮不开化的部落、非洲或地中海的希腊、充斥着性别歧视主义的希腊——一个戴着面罩和被死亡、宗教狂热、奴隶制所笼罩的文化，一个嫁祸于人的、阳具中心和同性恋的文化。这个文化恢复了阿兹台克（Aztec）世界的惊人的吸引力和异己性。这种强大的反意象（counterimage）是由我们自己的集体幻想和太阳神阿波罗古典主义造成的。我们可以从别的历史题材中看到这些题材与阿波罗古典主义的血缘关系：小说《一九八四年》中表达出的一系列相同的“极权统治”幻想、魏特夫（Karl August Wittfogel）的

《东方专制主义》(*Oriental Despotism*)、对斯大林主义“官僚机构”的通俗描写，以及对皇帝统治和古代权力系统的各种意象的循环再现（特别是在科学幻想小说中）。虽然如此，这些新题材的内容使得我们可以重新评价过去关于古典世界的想象力。如何看待古典世界，与其说是个人嗜好，不如说是一整套社会和集体的镜像，在此镜像中，新艺术风格的生产——一个新古典主义——被用来作为政治合法性的工具；英国贵族寡头政治集团是占统治地位的社会阶层，在工业化和商业化，以及同受到损伤和从精神与肉体上异化了的、无产阶级的异己成分的、敌对环境中坚持自己的优越性，因而把自己封闭起来。英国贵族寡头政治集团从只成功地遗留下了文化模式的奴隶制贵族城邦文化中，看到和肯定了自己本身的理想形象。

很清楚，古典世界的两个形象——和谐的城邦的形象与十分陌生的另一种社会生活模式的“东方主义”的形象——互不相通往来地共同生存着。这两个形象带有深刻的意识形态观念，我们不能够太快地得出结论，认为“超出价值观”（valuefree）因而是“科学的”历史编纂学可以让我们摆脱相同与差异的二元对立，使我们洞察意识形态的表述，同一种对古代世界现实所作的“客观”叙述来取代意识形态的表述。也许正相反，我们需要考虑到我们同过去交往时必须要穿过想象界，穿过想象界的意识形态，我们对过去的了解总是要受制于某些深层的历史归类系统的符码和主题，受制于历史想象力和政治潜意识。无论如何，这些假设正是我们现在要探索的问题。

二

有四种解决历史主义困境的传统方法，这些解决方法有些像一

个联合体（combinatoire）或结构置换规划。我称这四种方法为“文物研究”(antiquarianism)、“存在历史主义”(existential historicism)、“结构类型学”(structuraltypology)、“尼采式反历史主义”(Nietzschean antihistoricism)。这四种立场中有两种等于否认或批判历史主义困境问题本身的立场。

从单纯文物研究中，我们可以最直接地观察到对历史主义困境的否定。在文物研究里，过去并不把它的爱好强加于我们，过去的遗址不因为热忱奉献给英明女皇或为一部19世纪工业小说，而提供正当的“研究主体”或合适的理由。过去的遗迹只被认为是历史事实，如同所有不可改变的历史事实一样。文物收藏作为个人嗜好而具有幽灵似的第二生命。我们不禁要说这个立场以废除“现在”的简单姿态，“解决了”现在与过去的关系的问题。文物研究中的“现在”的标志体现在马尔维尔（Melville）的那句话里：“一位在语法学校工作的患晚期肺结核的门房，喜欢擦拭自己的发黄陈旧的语法书，这些旧语法书不知怎的温柔地令他想起自己的死期将临。”歌德的《浮士德》中，第一个场面里的焦虑足以表达单纯文物研究立场的令人窒息的苦恼，而尼采的《历史的利用与滥用》正是针对这种立场而进行的辩证反应和反击。

但是我们不能认为不具备任何理论辩护的文物研究的立场可以推翻理论本身。事实上，文物研究是历史编纂学中强大意识形态的文化相应物与意象，即经验主义本身。我们现在没有必要再排演一番对经验和经验主义历史编纂学的许多强有力的起诉控告，这些控告可以用双重诊断来再现：批判理论本身就是理论，客观“事实”的概念本身就是理论建构。在此，我只局限于把经验主义立场看作是一个第二等次的、反应式的、批判性的或解除神秘化的立场。德勒兹和瓜塔里把这种立场称为对预先存在的和常规的阐释符码的

“解码”形式，不论这些常规阐释符码是民间传说或通俗故事（古代历史编纂学），还是对历史的理论洞见（启蒙主义历史编纂学），也不论它们是对伟人的所作所为和命运的单纯顺时叙事（19世纪的新生社会史），或是当今的马克思主义的历史观。[1] 如果是这样的话，经验主义历史编纂学或曰文物研究便不是自身的第一立场，而是预先假定已经存在其他的历史观，把推翻其他历史观视为自己的立场和使命。

三

对待过去的第一个有真正实质的理论立场是我们所称的“存在历史主义”。“存在历史主义”表达一种意识形态立场和一整套理论纲领。由于一般对“存在历史主义”这个术语有些偏见，我们需要事先解释一下“存在历史主义”这个术语。[2] 后现代读者把奥尔巴赫对德国历史主义的赞美同阿尔都塞对“存在历史主义”的典范抨击相比较对照一下，便可以觉察出他们两个人对“存在历史主义”的不同理解之讽喻性。这两位作家也许在谈论不同的意思，但

---

① 参见：J. H. Hexter、Christopher Hill 两人在 *The Times Litcrary Suppliments*（of 24 October and 7 November 1975）上的笔谈。

② 评论历史主义的著作有：

Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme* (Tübingen, 1922).

Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus* (Munich, 1959).

Karl Mannheim, “Historicism”. in *Essays on the Sociclogy of Knowledge* (New York, 1952). pp. 84-133.

Erich Auerback. *Mimesis* (Princeton, 1953), pp. 443-448, 473-480, 546-551.

Claude Lévi-Strauss, “History and Dialectic”, in *The Savage Mind* (Chicago, 1966). pp. 245-269.

A. J. Greimas, “Structure et histoire”, in *Du Sens* (Paris. 1970). pp. 103-116.

是无论如何，这个术语已经成为一个意识形态和充满争议的战场，起码在这里我们必须注意到这个意识形态的框架。

后结构主义对“历史主义”的批判，出于同样的、成问题的、对“共时性”所赋予的优先权。后结构主义对“历史主义”的抨击是对两种相互联系的分析叙事模式的批判，这两种分析叙事模式分别为“本原”（genetic）模式和“目的论”（teleological）模式。目的论模式很容易理解，因为它处于马克思主义（也包括今天的后马克思主义）批判和否定“进步”（progress）论的框架里。出于十分不同的原因，“进步论”成为资产阶级思想的特征，这点我们可以从亨利·亚当斯和 H. G. 威尔斯一直到50年代“冷战”时期主张“意识形态已经终结”的反乌托邦的思想家那里清楚地看出来。在此，目的论（teleology）相信“实证”历史和“历史的终结”。目的论以“历史的终结”为名义来说服人们为“未来”而牺牲自己的现在。救世主、“人文主义”或斯大林主义对“未来”所编造出的欺骗性意象，被指责为从根本是宗教（和专制主义）思维模式的病症。我们很乐意清除马克思主义中的任何资产阶级“进步论”的痕迹，但是要完全放弃马克思主义关于未来的观点，则是十分困难的（在清除马克思主义关于未来的观点过程中，马克思主义本身也将被逐渐地消除掉）。同时，如果这就意味着“目的论”的话，我们便可以表明我们所称的“存在历史主义”完全不预先假定什么目的论。

至于“本原”历史主义，虽然它可以在意识形态上与目的论思想联系起来，可以认为目的论是“本原”历史主义的投射和神秘化过程，但是从严格的形式上说，“本原”历史主义式的分析——我们可以把它看作19世纪思想的具体转喻——与关于未来和进步的观点并没有必要的联系，尽管这两个模式具有某些叙事相同性。目

的论思想认为，堕落的现在向秩序井然的未来进展，这种叙事被本原思想移到了过去，建构了具有历史实质的、进化论的、一个想象的过去。因为19世纪历史语言学（和索绪尔反对历史语言学所使用的革命的“共时性”）的例子已是众所周知，我在此不再赘述，只举一个不相同的例子：巴乔芬（Bachofen）对“原始”母系社会的重构。巴乔芬认为，在经典文本和人造品向我们展示的父权古典文化之前，曾经存在过一个“原始”母系社会，他假定这个“原始”母系社会是真实的历史事件或历史舞台：“在所有与我们研究对象有关的神话里，我们都能发现关于人类发生的真实事件的记忆。这些不是虚构物，而是人类真正经历过的历史命运。”① 巴乔芬对这一假定所作的理论辩护是“本原”或“进化论”方式的典型表达法：“一个真正科学的认识论，不仅回答关于事物本质的问题。它试图揭示事物发生的源头，以及把源头同其随后的发展结合起来。只有当知识包括了起源、发展和最终命运时，知识才真正转变为大写的理解（Understanding）。”②

如果不作起码的解释，便把本原比喻抛进历史的烟灰缸里的话，则有些不妥当。尽管比喻中不假思索地使用了“源头”（origin）这个术语，“本原”比喻与18世纪对绝对本原的迷恋是完全不同的（我们可以从18世纪对社会起源、语言起源、创世、或前达尔文进化论的讨论中，观察到18世纪对绝对本原的着迷）——可以说是康德终止了这种对本原的迷恋。按照爱德华·赛义德（Edward Said）的区分，19世纪的“历史主义”，甚至那种“本原”式的历史主义，并不对绝对的源头（origins）感兴趣，而是对“初胎”（beginnings）更感兴趣。19世纪的历史主义的历史叙事——不

① J. J. Bachofen, *Das fuutterrecht*（FrankMrt. 1975）. p. 103.

② 同上书，第8页。

论其意识形态的启迪如何——建构出一个由事实组成的世界，在这个世界里，起源的问题从一开始便被排斥在外，人们必须学会处理阿尔都塞式的“总是已经预先存在的事实”（toujours-déjá-données）。

另一方面，我们应该注意到“本原”式方法与结构历史编纂学（structural historiography）完全不同：“本原”历史主义只使用一个术语，以便构筑一个仅仅是假设的、初步的对立术语，例如巴乔芬关于“母系社会”的观点、摩根关于“野蛮人”和群体杂婚的观点，以及那些关于原始印欧语系的语言学推测。而结构历史编纂学则使用两个现成的术语，“封建主义”和“资本主义”。结构历史编纂学不试图把“封建主义”重新塑造成“资本主义”的前身，而是要建立一个从一个形式到另一个形式之间过渡的模式，这样便不再是“本原”的推测，却是对结构转变的调查。

最后，为了防止进一步的困惑，我们必须同索绪尔一道，承认马克思的《资本论》不是这种本原建构，而是一个共时模式。尽管对进化论的责备，往往也伴随着对本原主义的责备，我们还是应该注意到达尔文——与比他早些时候的进化论或较他晚些时候的达尔文主义相对照——在这种意义上，也是主张共时性的。作为“无意义”和非目的论过程的自然竞争的共时运作力量一旦被纳入某些神圣主宰的宏伟计划，并成为基石时便丧失了意义。需要对本原历史主义和共时性模式这两个论断进行补充的是，共时性样式并不绝对怀疑作为研究和表述对象的历史，而是要找寻一个崭新和独创的历史编纂学的模式，在历史编纂学的叙事模式或换喻中，找出结构的置换。这种新式反本原模式，被尼采在自己的理论中称之为“系谱学”（genealogy），福柯称为考古学（archaeology），即：对产生任何完全共时模式的可能性的条件进行叙事重构。让我们返回《资本论》，马克思对商品和商业资本的分析，以及对原始积累的阶段的分析，是重构资本产生之

前的预备期条件。同时我们知道，在封建主义之内，这些现象并不预示任何事物，因为在那个共时系统中，如此的资本尚未存在。

谈论了以上的问题，我们便可以站在更好的立场上来提出本原比喻所引起的更为有趣的问题，这些问题不涉及本原比喻的“真理”或“谬误”，因为只有在我们决定此种思维模式是意识形态的或是不周全的思维模式之后才会产生这些问题。索绪尔不耐烦地表示：“与我所情愿的正相反，所有这些都会到头来出现在一本书里，在这本书里我会毫无激情或热情地解释为什么今天语言学中没有一个术语对我来说具有任何意义。”① 这表现了一种更为令人满意地使本原比喻带有历史意义的方法，即：我们需要问一下我们自己，什么是这种特别的“意义—效果”或“理解—效果”的最初状态，以及当时知识分子为什么对它所提供的历史叙事感到满意。这样，我们也许可能理解作为概念假定和现象学对生活经验的投射的本原比喻。这种独特的生活经验属于19世纪资本主义的工业化民族。古老的前资本主义的传统乡村生活团体逐渐解体，并被新生工业城市所取代。对于生活在两种系统里和横跨这两种不同的社会模式的人们来说——他们既不像相比之下比较静止的前资本主义社会的居民，也不像当今世界的后自然的消费社会里的居民——空洞的本原比喻，也许提供了把前资本主义社会和资本主义社会联系起来的令人满意的方法。因此如果我们说“本原比喻”以概念叙事机制来解决今天的资产阶级文化革命经常委婉地称之为“现代化”本身的现存矛盾，我们的这一假定似乎并不牵强附会。无论如何，把本原比喻的“伪意识”重新置放进具体的历史境遇里，对我们现在的语境

① 给 Antoine Meillet 的信（1894年1月4日），刊登在 *Cahiers Ferdinand de Saussure*，21（1964），93。参阅我的 *Prison-House of Language*（Princeton，1972）. pp. 3-39 中对阿尔都塞的“共时性”的讨论。

有额外的好处，因为它提供了一个可能不同的“历史主义”模式的历史运作，这种“历史主义”与本原方式本身毫无关系。

四

这样解释了本原历史主义和目的论历史主义之后，我们现在可以不再去考虑它们，而要来检验一个十分不同的理论立场，即存在历史主义本身。存在历史主义的理论来源，出自于狄尔泰（Dilthey），在狄尔泰之前也许还可以在兰克（Ranke）的著名箴言中找到：“每一个时代都紧靠着上帝”，换句话说，每一个文化都可以自圆其说。因此，存在历史主义的主要实践者都是研究业已濒于绝迹的伟大德国语文学传统的文化历史学家、语言学家和图像学家。其中奥尔巴赫和斯宾塞关于德国语文学的著作、柏诺夫斯基（Panofsky）关于艺术史的著作和瓦尔勃格研究院的著作，在英语世界的文化研究中仍然是至关重要的。但是我们不应忘掉，提起在其他民族传统中的这种历史主义的独创形式，最著名的有克罗齐、柯林伍德的著作，以及由西班牙语作家奥特卡（Ortega）和阿马利柯·卡斯特罗（Americo Castro）的著作中所体现的重要的历史主义分支。然而从机构的观点来看，存在历史主义最强有力和带有权威性的不朽功业，在正式的“人文学科”中找不到，却是由美国人类学的弗兰斯·博厄斯（Franz Boaz）学派所代表的。博厄斯学派公开反对本原历史主义和进化论。在他们的实践中，存在历史主义所关注的历史经验，延伸到包含作为历史经验的整个“原始”文化。[1] 在这里我们可以注意到，尽管黑格尔的历史本身是按照“目

① 参阅：Marrin Harris. *The Rise of Anthropological. Theory*（New York，1968），第十章。

的论”模式而叙述的（例如他的“世界精神”），但是他的那个备受众人攻击的“绝对精神”，却不能被准确地容纳进历史的最后阶段。“绝对精神”意在描述：当历史学家沉思默想各种各样的人类历史和文化形式的时候，他是如何思维的。

存在历史主义并不涉及线状的、进化论的、或本原的历史，而是标明超越历史事件的经验，或者说：作为历史性（historicity）的经验，是通过现在历史学家的思维，同过去的某一共时的复杂文化相接触时体现出来的，即：存在历史主义的方法论实际上是一种历史和文化的美学。另一方面，所有古典德国美学的实践，在于暂时中止了的经验［这种经验被黑格尔著名的公式称为“生活的礼拜日”，它也在米纳尔瓦（Minerva）的猫头鹰寻求避难所的黄昏的意象中表现出来］。同时，存在历史主义对研究对象所施与的全神贯注的注意力，基本上是美学鉴赏和重新创造方式的。存在历史主义的研究对象包括表现过去历史瞬间或独特和遥远文化的本文。因此，文化和历史时刻的多样性成为巨大的美学激奋和满足的来源。存在历史主义的这两种力量也是（我们下面将要谈到）存在历史主义的理论和意识形态的谬误所在之处。面对几乎是无穷无尽的文化种类，存在历史主义需要制定统一的原则，来防止陷入经验主义历史编纂学所采用的简单机械和无意义的事实排列（在经验主义历史编纂学里，正如一个专家所说的那样，历史成为“一个接一个该死的事实”）。这种统一的原则，或称为存在历史主义的意识形态基础，是从德国生命哲学（Lebensphilesophie）中衍生出来的。德国生命哲学认为，人类象征行为的无限多样性、表述了非异化的人类本质的无限潜力。虽然我们中间的任何人都没有机会享受这种无限潜力，但是历史性的经验却给现在恢复了一些关于无限潜力的想象。

因此，对于存在历史主义来说，过去与我们有着十分迫切和具体的联系，这种迫切性与简单文物研究立场不同，它必须置身于解决历史主义困境的实践之中。就此意义而论，不管存在历史主义的理论矛盾是什么，存在历史主义仍然作为一种经验而值得我们敬佩。事实上，它是历史本身的开创基础的经验，没有这种历史经验，所有文化的研究都将无从做起。名副其实的文化调查和历史本身都具有这个传统的热忱精神，探寻生命遗留下来的痕迹，探寻活跃于所有现存实践模式中同时又随着过去时刻的逝去而绝迹了的东西。

经验纠正了过去本身。历史主义者使死者复活，再现了昔日文化的神秘色彩。如同特里西亚斯（Tiresias）[①] 饮血汁一样，昔日文化暂时恢复了生命和体温，再一次被允许说出临死之前的话，在周围陌生的环境里再一次发出久已被忘却的预言。我在前面已经提到过德国人、西班牙人、意大利人和英国人是这样做的，法国人也不例外。我们可以通过法国最优秀的具体声音，来戏剧化过去与现在之间的力量交换的令人愕然的时刻。让我们重温法国历史学家米歇利特（Michelet）所说的几句话——那是 1789 年 8 月 4 日的夜晚，面对旧政权和封建世界的突然分崩离析、面对未曾料想到的“现代时间”浮出历史地表，米歇利特张开双臂迎接过去再一次成为现在：

> 伟大之日，你的到来是多么迟缓啊！我们父辈等待和梦想你有好久了啊！只有那种坚信他们的儿孙可以亲眼见到你的期望，才使他们挣扎活了下来；不然的话，他们早已诅咒生活，

① Tiresias（特里西亚斯）是一个希腊神话中的预言家。——译注

死于辛苦劳动之中……现在我，他们的同志，与他们一道在历史风暴中搏斗，饮尝着他们苦难之杯的水——是什么促使我重新经历那磨难的中世纪并活了下来，如果不是由于你，噢，光荣之日，我们自由的第一天？……我活下来就是为了要讲述你的故事！①

如果说过去被建构成一个“克利格玛”、②一个声音、一种预言和一个宣言，以及历史学家的使命便是要去体会和保存这些东西的话，那么当伟大事件开始衰落、正常生活得到恢复的时候，必须出现降调；因此米歇利特在列举他写的历史中另一个重要时刻，1790年7月共和国的节日时，发现关于那一天的文件资料“60年后依然令人热血沸腾，就像昨日才写成的……恋爱书信”。米歇利特现在表述了下述的痛苦和幻觉的消失：

“我们生活中最美好的日子结束了。”这句话是共和派村民在夜幕降临时分结束他们的叙述时所说的话——我自己在本章的末尾几乎再次把这句话抄写上。完结了，这种事情不再对我重演了。我把自己生命中无可挽回的一部分遗留在这里，我感到我生命中的这一部分将永远留在身后，不再跟随我；我感到自己因此而贫穷和渺小起来。③

---

① Jules Michelet, *Histoire de la revolution francaise* (Paris, 1952). I. 203.

② “克利格玛”(kerygma) 或曰“信息”(message) 是 Paul Ricoeur 的叙事神学中的主要范畴。参阅：Ricoeur, “Preface to Bultmann”, in *The Conflict of Interpretations* (Chicago, 1974), pp. 381-401。

③ Michelet, *Histoire*. I. 412.

如此感情的迸发，堪与之媲美的只有从古代教堂墓穴释放死者，使其复活的菲德利奥（Fidelio）所吹响的巨大号角声。它说明历史学家的使命，就是守护昔日和人类生活中毫不留下踪迹地消失了的、无名的世世代代。同时，米歇利特的叙事中包含了一些朝着意想不到的方向扭曲的存在历史主义的立场，使我们找到脱离矛盾的一个方法，我们现在可以更为精确地阐述存在历史主义的立场了。

存在历史主义认为，历史经验是现在的个人主体同过去的文化客体相遇时产生的。因此历史经验的所有方面都可以导向完全的相对主义。让我们考虑一下历史学家的主观性，很明显，鉴于个人主体的嗜好和感应能力大小，可能存在的历史是无限定的。这种无限相对主义的危险是存在历史主义的意识形态预先假设，需要受到限制和驱除。意识形态的预先假设来源于关于人类本性的某些心理学或人类学，包括由席勒（Schiller）、汉姆勃特（Humboldt）或早期马克思所表达的关于充分发挥人的潜力的观点。作为认识论的预先假设，已经不能使今天的我们感到满意，不论我们如何同情这个观点。阿尔都塞批判“人文主义”，并把早期——人类学的或“存在主义的”——马克思同后期的《资本论》的结构主义和共时性模式的马克思有系统地分离开来，这样做是强有力和及时的；我们可以在现在的语境中重写阿尔都塞的“人文主义”主题，把它看作是对我们的警告，任何关于“人类本性”的人类学和宣言，都毫无例外地属于意识形态领域。我们可以从有争议的角度来掌握这个立场。很明显，任何关于人类本性的人类学或预先假设，都必须反对和排除其他具有同等独断力量的、关于人类本性的观点［例如必须排除由罗伯特·安德里（Robert Andrey）和别人一起复原的霍布斯关于人类动物的内在侵略性的观点］。

我们不应该认为，这个困境可以由后结构主义对中心主体的批

判来完全解决。规范模式的存在历史主义认为，历史学家是中心主体，这点很明确（各式各样批判黑格尔绝对精神的哲学观点足以证实这一点)。然而，正如我们在前面提到的，历史经验的重要性主要是它的激情，而主体的建构次之。这种激情是识辨时迸发出的火花，今天称之为独特强度的接受（reception of unique intensities)。因此我们惊讶地发现，在当今最热烈庆贺移心主体（the decentered subject）的运动中，人们向往着与历史主义相同的一个移心的、“精神分裂症式”的历史主义：

> 克罗索夫斯基（Klossowiski）评论尼采时令人敬佩地证实：作为物质情感的“气质”(Stimmung）的存在，是由崇高思想和敏锐的观察力构成的。“离心力并不永远逃离中心，而是再一次接近中心，只是为了再一次地撤离中心：这就是剧烈震荡的性质。一个人如果只寻找自己的中心，看不到自己也是构成圆圈的一部分；那么这种剧烈震荡就始终使他不知所措；如果震荡使他茫然混乱，这是因为每一个震荡对他的打击，都不是来自他自己认为应该来自的地方，而是从无法觅寻的中心发出的。其结果是，每一个认同都是偶然的，一系列的个性（individualities）必须通过每一个震荡。然后这一或那一个性的偶然性，促使其他所有的个性变得必要起来。”对升降的吸引力和厌恶感产生一系列基于强力度为零的强烈状态，强力度为零时意味着无器官的躯体（“但是最为不寻常的是在此有必要引进一个新的流向，仅仅是证实这个缺位”)。这里不是语文学教授尼采突然发了昏，与各式各样稀奇古怪的人们相认同；这里是尼采式主体，经历过一连串的境遇，把这些境遇等同于历史的各种名字：“我就是历史的一切名字！”主体伸开四肢，沾满了

圆形的整个圆周，圆心已经被自我（ego）所抛弃。处于圆心位置的欲望机器，那个永恒回归的孤独机器（the celibate machine of the Eternal Return）。作为主体的尼采，从机器制造出的一切事物中感到了欣愉（感官快愉），读者原来还认为这些机器产品不过是尼采未完成的著作。“尼采相信他是在追求而不是实现一个体系，但是以尼采话语的剩余的形式来实施的纲领，已经成为，姑且这样说吧，尼采舞台艺术（historionics）的贮藏库。”尼采没有与诸多历史人物认同，而是以无器官的躯体所感受的强力度的区域来与历史之名认同；作为主体的尼采声称：“这就是我！它们就是我！”从来没有人像患精神分裂症的尼采一样如此深深眷恋着历史，像他那样处置过历史的。尼采一下子吞下了整个世界历史。我们最初把尼采定为自然之人（Homo natura），天啊，可他现在却变成了历史之人（Homo historia）。这条漫长的道路从荷尔德林（Hölderlin）延伸到尼采，而且速度越来越加快。只要荷尔德林的沉思默想仍然进行着，尼采的欣愉就不能持续下去……尼采的世界不允许风景或植物有规律和接连不断地持续四十年。尼采的世界是对事件的记忆过程的滑稽摹仿：一个单独的表演者在庄严的一天之内，以哑剧形式演出了整个事件。也许一个事件在一天之内出现，在另一天之中消失，也许它发生在12月31日到1月6日之间，但是这个事件仍然超出通常日历的范畴。①

精神分裂症式历史主义（schizophrenis historicism）并不改变历史主义境遇的基本方式，因为它仍然反对个人主体（注意，在

① Gilles Deieuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus* (New York. 1977), pp. 20-22.

此是指主体性的个人效果，而不是指一个完全形成的“资产阶级的”主体），主张一种本质论的集体客体。但是精神分裂症式历史主义允许我们扩展隐含的效果或强力的范围：在此不只是美学热情，或是尼采式的剩余与兴奋，也加上了完全不同的感觉范围——晕眩、厌恶、忧郁、恶心和弗洛伊德式的非净化过程——这些是在接触过去的文化时，所产生的“真正”可能发生的模式。因此，我们必须重新评价当代与美学历史主义之间的距离本身，重新评价阿尔都塞为何对米歇利特使死者复活的措辞感到震怒，为何激烈地抨击存在现象学的“生存”（the vecu）和黑格尔的表述式因果关系。我们有时对至高无上和无固定位置的统治权觉得嫌恶和反感，而德国式的资产阶级世界精神正是用一种统治的态度来对待过去的文化，按照自己的趣味把过去的文化组成“想象的博物馆”（imaginary museums）。我们对统治的厌恶之情，说明了我们同某些令人震惊和真正历史的——即历史主义的——存在历史主义本身的现状相接触。虽然存在历史主义本身已经成为我们自己历史的某一时刻，但是同时我们仍然以否定或厌恶的方式生活在历史主义的现状里。

除非我们漠不关心一切，我们似乎斩不断我们与过去的联系，甚至厌烦（boredom），以其强烈的波德莱尔形式，也是对过去文化中的某一具体时刻的感受和生活。如果我们把厌烦看作机体对文化异化和文化窒息的抵制，那么我们也可以把漠不关心看作是一种像自卫机制、压抑、神经质的否认、防御式的自闭一类的关系模式，这种关系模式最终重申其对象的致命危险性。这样，“历史的噩梦”变得无法逃避：我们到处碰见它，甚至在它似乎缺席的情况下。尼采的历史“健忘”的心理疗法，完全与米歇利特的“死人复活”一样，是对历史事实的反应。我们怎样才能理解这个

“缺席原因”（阿尔都塞之语）呢？我们不得不对“缺席原因”（absent cause）作出反应，同时又对此充满着厌恶和恐惧，时时试图将它隐藏起来——压抑或健忘，对我们是暂时的宽慰。我不认为那种强调凶残和无形的暴力和统治引起精神逃避的说法是正确的，这只不过是巧妙的遁词而已。在今天流行的美国社会批评中，“暴力”仅仅是一个意识形态范围；社会达尔文主义和新法西斯主义很明确地称“统治”在某些情况下值得庆贺，甚至令人兴奋。马克思主义认为权力范畴不是最终的目的：当代社会理论（从韦伯到福柯）对权力范畴的兴趣经常是策略性的，而且有系统地对马克思主义的疑难问题进行移位。“历史噩梦”的最终形式是劳动事实本身，是从人类历史的最初时刻到现在的亿万人民挥汗辛勤劳动的场面。存在历史主义对这种令人昏眩和难以想象的场面的描写——例如忧虑所有世代都必将灭亡、叹息生命之轮不停息、惧怕光阴似箭一去不复返——这些描写本身，就是为了掩盖无思维的异化工作的人类能量的无可挽回的丧失和浪费的丑恶事实，没有任何形而上学范畴可以解释这个丑闻。它到处皆为人知，又到处备受压抑。例如，俄国形式主义创造他们关于艺术陌生化的经典理论时，所依据的托尔斯泰的文本，竟然是一个关于劳动的文本——事实上，当代女性主义批评把这种劳动称为“家务劳动”/妇女的工作/最古老的劳动分工形式：

> 我正在打扫一间房子，漫不经心地走近沙发，却记不得我是否已经擦拭过它了。由于这些举动是习惯性的和无意识的，我记不起来，也觉得不可能记起——如果我已经掸掉了沙发上的灰尘并把这件事忘掉了——如果我在无意识中做了这件事——这与我没有做这件事是一码事。然而，如果某个有意识

> 的人在旁边观看，这个事实也许可以成立。但是如果没有人在观看，或者这个人只是无意识地看着，如果许多人的复杂生命无意识地延续着，那么这些生命就等于从来没有存在过。[1]

女性主义者特丽·奥尔森称这种人类生命的浪费为“沉默”。许多人的生命，不只是妇女的生命，在这种“沉默”中消失。很明显，形式主义者（也许包括托尔斯泰本人）不可能以自己的觉悟来拯救这种人类生命的浪费。作为游戏和无终结的终结的经典美学学说和强调保护工业的意识形态宣传，都竭力试图躲避难以想象的异化劳动的现实。在意识形态里宣传维持手工业的做法是物化（reification）现象，“太凯尔”小组把它形容为“抹去客体的生产痕迹”的做法。甚至在此，“生产”的范畴仍然可以让人容忍和保留，任何一个现代主义者都会赞同“生产”这个概念的。物化的、更得人心的一面是它可以让我们忘记包围我们的、由其他人积累起来的、异化劳动的客观世界。

存在历史主义的、自鸣得意的美学思索不能够、精神分裂症式历史主义的狂躁的尼采式颂扬也不能够解决关于历史经验的观点的根本不平衡性，这些观点反对个人主体对历史某一时刻的集体现实的反应。恰恰在这一点上，米歇利特扭曲历史主义的做法，提供了十分不同的解决方法：在米歇利特的著作中，观察者——历史学家的存在不是无场所的，而是被双重镶进文本作为一个具体的境遇。1789 年 8 月 4 日法国大革命使中世纪劳动的“沉默”复活，不是通过任何“客观的”历史编纂学的重构，而是通过实践的新鲜事实；处于七月王朝末期的立法危机中的历史学家，米歇利特的政治倾向

---

① Leo Tolstoy. *Journal*. 28February 1897.

和他所著的历史编年史的政治象征价值，使他在1848年革命的前夕，被法国学院开除。米歇利特以活跃的现在，复制了对过去的再创造，他使8月4日的夜晚复活——那一夜晚变成了他自己的过去。在此需要强调的是，我们面临的不再是个人主体对过去的冥思苦想，而是一个现在的客观境遇，与一个过去的客观境遇之间的关系问题。事实上，只要马克思主义本身是历史主义——注意，这不含有阿尔都塞所批判的本原主义或目的论的“历史主义”的意义，我指的是一种“绝对历史主义”——那么它的形成也会是相似的。在《资本论》一书里，马克思多次强调，他在劳动和土地首次被完全商品化了的社会环境中，发现劳动价值理论的客观和历史先决条件：“资本主义时代的特征，是劳动权力在工人自己看来，是以作为自己财产的商品形式出现的；工人的劳动是工资劳动的形式。另一方面，从这时起，劳动的商品形式便成为普遍性的了。”① 因此，马克思对这个“科学真理”的“个人”发现，不只出自于他的系统，也是历史环境促成的。在这个历史环境中，资本的发展首次允许这种概念——劳动价值理论——的产生，以此可以让人们事后重新发现前资本主义的千年人类历史中的真理性。“马克思的分析方法揭示和具体展示了所分析的现实和阐释这种现实所使用的思维概念。马克思的方法论因此从一开始就反对这样的理论以表述没有自

① Karl Marx, *Capital* (Harmondsworth, 1976), I, 274, n.4. 马克思注意到亚里士多德不能够得出劳动价值理论的原因，是由于亚里士多德受到他当时生产模式的局限：“亚里士多德本人不能发现这一事实，即在商品价值的形式里，所有劳动是作为人类平等劳动来表现出来的，因此从价值的形式来观察，劳动是作为平等质量的劳动。古希腊社会建立在奴隶的劳动上，并把奴隶制当做人与人之间的不平等和劳动力之间的不平等的自然基础。”（《资本论》，第一卷，第151—152页）关于抽象概念与商品制之间的关系的历史主义理论著作，请参阅：Alfred Sohn-Rethel, *Intellectual and Manual Labor* (London, 1978)。

己历史或非历史的理想现实，而在自己的意识形态构筑中不考虑自身的理论。"①

然而，在我们现在的语境中，绝对科学真理和经验历史的联系总有些丑闻的味道：阿尔都塞对绝对马克思历史主义的抵制，明显是出于他担忧作为存在历史主义的普遍"科学"也必须用相对论的原理来阐明。当代马克思主义思想家经常反思关于过去的经验："历史是结构的主体，它不是同类的、空洞的时间，而是充满了现在的时间……对于罗伯斯庇尔（Robespierre）来说，古代罗马是充满现在的过去，是在历史的连续性中毁灭了现在的时间。"② 本雅明本人对历史的复活是这样说的："只有那些完全相信如果敌人获胜的话甚至连死者也不得安宁的历史学家，才有可能点燃对过去的希望之火花。"本雅明是这样看待现在的："历史时间的每一秒钟都是救世主耶稣可能通过的狭窄之间。"③ 很明显，本雅明对过去和现在的看法，引导我们离开了存在历史主义（以及它那著名的"困境"），从而进入一个不同的空间。在这里，一个失踪的术语——乌托邦未来——首次被提了出来。

五

在我们尝试探索新的历史空间之前，我们必须返回到本论文开始时讨论的、关于我们与过去的关系的、较为一般的理论选择。存

---

① Maurice Godelier, *Horizon: trajets marxistes en anthropologie* (Paris, 1973). p, 303.

② Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History" (thesis 14), in, Illaminations (New York, 1969). p. 261.

③ 同上书，p. 255，p. 264。

在历史主义强调历史经验的主体，这似乎使历史经验主体的研究对象陷入多种同类的传统和文化之中。存在历史主义的多种传统文化与经验主义历史的盲目累积之间的区别，只是力比多趋力投入多少的问题。另一种历史主义所持的是一个辩证的相对立场（adialectical counterposition）。在辩证的相对立场中，是历史事物的逻辑，而不是作为主体的历史学家的真实体验，构成了我们同过去的关系。历史事实的假设逻辑一般是按照类型学组成的，类型学的内容和机制随着描写过去的文化或历史时刻的抽象程度而变化。这样的类型学可以以十分不同的理论模式来运作：狄尔泰的心理学模式［或曼海姆（Mannheim）的心理学模式］、19世纪下半叶的伟大艺术史学家，例如乌尔夫林（Wolfflin）的文体对立、韦伯的“理想模式”的操作机制、斯宾格勒（Spengler）关于文化的文体分类，或者在我们时代里，洛特曼的文化比喻类型学。我们在这里将主要展示洛特曼的文化比喻类型学。①

然而我们不应该断定这些分类法或联合体——在此被粗泛地定为“结构类型学”形式——表达与存在历史主义毫无共同尺度的推动力。相反，对这些文本所进行的符号分析揭示“深层”符号对立的运作，用来影射一整套文化结构类型学，这种文化结构类型学在文本表层上察觉不到，被作为主体的历史学家个人的敏感性伪装起来或受到了转移。狄尔泰的重要性在于，他认识到共时性理解（synchronic Verstehen）和历史或文化时刻的普通类型学之间的相互

① 参阅：Y. M. Lotman and B. A. Uspensky, “On the Semiotic Mechanism of Culture”, *New Literary History*, 9, No, 2 (Wimer 1978). 211-232; and Y. M. Lotman. “Problemesde la typologie des cultures”, *Social Science Information*, 6. No. 2-3 (April-June 1967); Lotman and Uspensky, *Tipologia della cultura* (Milan, 1975)。用马克思主义观点批判 Lotman 的文化理论的著作有：Stefan Zojkiewski. “Des principes de classement destextes de culture”, *Semiotica*. 7. No. 1 (1973), 1-18。

作用（虽然他用各种世界观的心理学术语来表达这个问题）。同时，在诸如奥尔巴赫一类的历史学家的著作中，“共时性”时刻系列被横向和纵向文体之间的结构对立所打断。同样如此，博厄斯式（Boasian）人类学的“经典著作”——例如露丝·本尼迪克特（Ruth Benedict）的杰作《文化模式》——尽管它们在意识形态里，强调人类文化的无限多样性，这些经典著作都是由一个根本不单纯的文化分类法系统所表述的。

洛特曼的著作在我们现在的语境中十分典型：因为他的著作吸取了存在历史主义中不可避免的、通常是不成形的类型学的方法论，它体现了现存的最自觉和最有雄心壮志的文化分类纲领。（在人类学领域里，文化分类纲领通常受制于所谓冷带或原始社会的种族资料，即：文化分类纲领在一种缺乏自我反思的全球类型学中运作，它简单地区别“原始”和“历史”社会模式。）洛特曼和他同派系的人的著作，与一般人类学研究法的区别在于，洛特曼他们使用了马克思主义的社会再生产理论；他们首次把文化界定为“非遗传的集体记忆”,[1] 以文化“储存”作为生产模式的再生产功能。虽然洛特曼本人的研究著作，并没有采取这个途径——他的研究局限于斯拉夫或俄国文化历史，他把研究资料简化到两个生产模式中的文件记录：封建主义和资本主义（我不知道这个学派是否有任何关于社会主义阶段的文化和类型学的著作），但是洛特曼最初对文化的界定把文化结构之下的功能进行了分类，确定了一个可以孤立研究各种文化机制的框架。

洛特曼的文化分类法是双重性的，是一种二元论的历史观。“可以区分主要是用来表述和主要是内容的文化。”[2] 表述文化和内

① “On the Semiotic Mechanism of Culture”, p. 213.

② 同上书，第217页.

容文化——这两种文化分别与中世纪仪礼文化和现代理性或科学文化互相关联——围绕着文本建构而组成，或者说，是围绕着文本过程而组成的。但是第一种文化——作为表述的文化——假定存在着一个主导文本（权威性著作），这个主导文本主宰所有其他文化文本和社会生活。文化机制的基本鉴定功能是区分“正确”与“非正确”，按照“正确”与“错误”的二分法来表述整个世界。在这个二元对立中，“真正的”文本或文化——信仰的文化——与异端的、迷信的等等诸如此类的“伪”文本和文化相对立。

同时，文本机制的概念构成现代或理性文化；在这种情况下，“主导文本”（科学理性）的对立面便不是另一个异端文本，而是未成文本的熵或混沌。文化再生产机制不再重新制造神圣文本，而是把不是文本的材料转化进科学理性的新主导文本；这种机制的鉴定功能建立于规则和方法论的基础上，而不是基于“正确”或“非正确”的观点（可以用伦理学术语来形容这个二元对立：“好”与“坏”）。

这个二元对立较为复杂地表达了罗曼·雅各布森的比喻（metaphor）与转喻（metonymy）之间的传统语言学或转义学（tropology）的区别。建立在一个主导文本或权威性著作之上的文化的文化生产是比喻排列的过程，而建立在文本规则之上的文化则揭示某种再转义的机制，容纳更多的内容。表述文化与内容文化之间的对立的明显危险，在于复原这个或那个“自然的”或“形而上学的”二元论；雅各布森在讨论失语症的奠基著作中认为，主导转义的对立可以滑入心理过程的根本分裂，陷入分析式和联系式的心理机制，进入大脑本身的具体区域。

然而转义类别不必是二元论，就像所有修辞学手册里关于各式各样的转义和修辞格所讲的那样。例如，在洛特曼自己的著作里，

我们可以观察到文化机制的其他类型。这说明转义对立不必阻止布洛特的基本纲领，即："形容文化普遍性和表述文化'语言'的语法可以成为我们未来任务之一的结构历史（structural history）的基础。"① 另一方面，如果我们更详细地观察洛特曼对新古典主义的描述，我们可以发觉所谓多样化的承诺也许只是幻觉。

新古典主义处于主导文本的文化与"科学"方法论的文化之间的中介位置。表面上是规则和规范的文化，新古典主义仍然假定一系列古典文本具有古老神圣主导文本的权威："理论模式被认为是永恒的，处于具体创造之前。在艺术里，只有那些符合规则的文本才被认为是'正确的'，即有意义的……破坏规则的艺术品是艺术中的次品。但是，按照博伊露（Boileau）的观点，我们甚至可以用分析'不正确'的规则的方法来形容规则所遭受的破坏。因此，'次等'文本可以被分类；任何不令人满意的艺术品都可以用来作某个典型违章的例子。"② 这样，洛特曼认为新古典主义并不对我们展现崭新和独创的文化机制模式（或是可以使我们脱离比喻和转喻二元论的某些新的转义）；新古典主义只是取代了过去的两个旧模式。在旧的模式里，文化和科学生产的理性主义机制是按照比它更早的神圣文化中的真实/虚假、正确/不正确、好/坏的价值系统而构成的。这没有什么可值得大惊小怪的。格雷马斯的符号四边形表明，任何一对二元对立项都可以通过否定和综合而扩展原系统中封闭的术语。雅各布森的神秘僵死的二元论——一旦按照洛特曼的"真理"/"规则"模式的符号变形来说出的话——便同样可以引发出一个更为复杂的排列方案。

洛特曼的类型学为什么可以生产更多的排列，特别是我们如何

① "Problemes de la typologie des cultures", p. 33.

② "On the Semiotic Mechanism", pp. 218-219.

形容这个封闭系统中失踪的关于文化的第四种假定模式的术语呢?(前三种文化模式为主导文本、科学方法论和新古典主义。)我们可以假定一个按照伦理学或“真理”范畴来构成自己规则的文化,在逻辑上与按照规则和方法论构成自己的“真理”范畴的文化是相对立的,后者(按照规则和方法论构成自己的“真理”范畴的文化)是指一个有系统地按照转化规则、解码、无限符号学等等的操作规则范畴来重写认识(生存、意义、好,等等)。洛特曼强调自己与福柯的著作《事物的秩序》(*The Order of Things*)①的密切关系,这点证实了他的第四种假设的文化模式,只能是福柯著作结尾时预言的那种“结构主义”时刻,让·鲍德拉把它看作消费社会本身的逻辑——脱离了所有“自然”所指的神话与稳定因素的能指自我增殖,“结构主义”的时刻是理论繁殖新理论的元理论时刻,是句子繁殖新句子、文本繁殖新文本的崭新和后现代时刻,我们可以贴切地称其为“文本”美学或精神分裂症式美学。

我们这种推论实践的目的,不是把洛特曼也许不愿认可的一种历史观强加于他本人,而是要表明这个现象存在于每一个结构类型学之中,无论结构学作为语言学转喻机制,或作为某种旨在解脱我们自己的叙事(也许是目的论的)历史观或历史哲学。转义素本身不建构类型学或结构联合体,除非转义素的最初的多种经验被归纳进某些基本的启动机制里;我们在当代修辞学系统中可以观察到这一点,例如海登·怀特的“转义素”中的μ组。② 不论潜在的“系

---

① 参阅:“On the Semiotic Mechanism”, p. 230, n. 5。

② J. DuBois et al. , *Rhetorique general* (Paris, 1970); Hayden White, *Tropics of Discourse* (Baltimore, 1979); and Fredric jameson, “Figural Relativism, Or, The Poetics of Historiography”, *Diacritics* 6, No. 1 (Winter 1976), 2-9.

统”的正式术语是什么，它必须是另一种抽象秩序，而不是用来组成和排列秩序的多种形式。尽管这个潜在系统被形容为“主导转义素”（master tropes），它控制表层转义素或修辞格，这种主导转义的位置最终是要在一个完全不同的系统中才能找到。我自己的研究经验告诉我，这个第二种，或曰“深层”的系统总是可以用历史叙事观或目的论来掌握和重新书写的。

试图把过去或其他文化的多种经验时刻，归纳进某些重要的类型学或系统里的举动似乎总是失败的，因为叙事历史的表层一定会又悄悄地出现在类型学里，赋予类型学一种通常被掩饰了的内容。尽管如此，表面的失败会带领我们前进一步，因为如果这样的范畴是不可避免的，那么我们起码可以出于需要，而提出一个首次公开阐述这些范畴的结构系统。正如我们下面要谈到的，这个结构系统正是马克思主义的“生产模式”概念。

同时，我们必须终止关于历史或文化的结构类型学的讨论，强调历史客体的逻辑立场决定了历史客体的不平衡，这点在存在历史主义的历史主体立场中最为明显。科学概念本身——无论是符号学科学，还是其他将要被建立的科学——取决于无场所的科学知识主体的海市蜃楼幻景，拉康（Jacques Lacan）称其为“主体的假识”（sujet supposé savoir）。然而一旦符号学家的位置被放回一种理性和科学文化的转喻时刻，洛特曼的纲领便起了自我反省的作用。这种自我反省远远不是辩证的自我意识的结构主义同类，它以一种自己作为其中一分子的类型逻辑悖论，与结构类型学相对抗。福柯的乌托邦第四文化——一个超越规范的科学理性的结构主义文化——产生于冲破这种束缚的尝试；然而无论是历史学家的位置与自我意识的问题，还是乌托邦时间的问题，都不可能在这系统中得到足够的正视。

六

在分析了文物研究、存在历史主义、结构类型学之后，我们来看最后一个选择：尼采式反历史的立场。同文物研究一样，尼采式立场以拒绝承认的方式“解决”了历史主义的困境。就文物研究而言，“现在”并不意味着某个特别优越的地位。休谟（Hume）认为创世的假设改变不了任何事物，除了纠正我们自己的偏见之外。所有记录“过去痕迹”的档案和沉积的财富——包括休谟本人的全部著作，以及记载休谟的历史“存在”的文件——只不过是建构在共时性现在的巨大幻觉欺骗而已。历史主义困境的最终“立场”，处于休谟的悖论基础之上，即认为人们之所以念念不忘过去，并不是因为过去不复存在：

> 什么是历史客体？尽管历史学家和哲学家作出那么多详尽阐述、含糊其词和限制条件，一个非常简单的事实是，过去的就是过去了，按其定义，所有逝去的就不复存在。准确地说，历史客体就是对曾经存在过的人与事物所作的“表述”。表述的实体是保留下来的记录和文件。历史客体，即曾经存在过的东西，只存在于作为表述的现在模式中，除此之外就不存在什么历史客体……什么可以算作过去要取决于历史知识范畴中运作的意识形态模式的内容。过去的内容——它的性质、时期和问题——取决于具体的意识形态模式的特征。书写历史的具体模式以记录的形式作出各种表述。人工品、洗衣单、法庭花名册、厨房的垃圾堆、回忆，被转变成文本——通过表述，我们可以了解真实。文本，由于被阅读而成为文本。因此文本的定

> 义取决于阅读。历史知识不来自表面的历史客体，却来自对文本的阅读。文本是历史知识的产物。历史的书写是分析这些文本的文本生产。①

这个立场终结了那种认为共时性与历史性之间毫无比较可言的结构主义观点。当代历史学家通常采取这个立场。它是与传统的现实主义表述美学的实践相对立的一种现代主义——或最好称为后现代主义——的文本美学。在我们的讨论中，引进“表述”这个主题使我们可以以新鲜的观点看待表述的术语和假设条件，把“表述”置放进更广泛的理论和哲学框架之中。例如，对于一些人来说，列宁的一部伟大历史著作《俄国的资本主义发展》只不过是一部历史编纂学著作。这些人不去讨论列宁文本中的经济和统计内容。[亚瑟·丹托（Arthur Danto）前些时候证明非叙事类型的历史著作总是带有叙事或讲故事的目的。②] 列宁的著作在这种意义上不是重新建构对过去的表述。在他的著作中，对过去的描写是作为现在的理论和政治实践中的一部分。列宁把对过去的描写嵌入现存的疑难问题之中：“列宁的著作从理论上致命地摧毁了纳罗第尼主义（Narodnism）和进化论的证据和学说。‘经验的’材料——按照具体问题而采集的事实、数据、信息，有其具体的采集方法、具体的政治和社会目的；列宁对其纯洁性不存任何幻想和迷恋——在这本书中，起着批判对象或理论观点的阐述对象的作用。”③ 如果我们把这个观点放进我们更为熟悉的结构主义语境中，我们可以说，能指的意

---

① Barry Hindess and Paul Hirst, *Pre-Capitalist Modes of Production* (London, 1975), pp. 309, 311.

② Arthur C. Danto. *The Analytical Philosophy of Histoy* (Cambridge. 1968).

③ Hindess and Hirst. *Pre-Capitalist Modes*. p. 323.

义是由能指在以前的能指链中的功能所决定的，这个观点取代了那种认为文本能指代表和表达了一个特定所指的旧式观点。后现代主义所依据的经典式的理论“文本”模式，当然是阿尔都塞独创的：理论生产既不是真实客体的表述，也不是直接关于真实客体的研究。科学“总是研究归纳好的资料，包括那些以‘事实’面貌出现的概括材料……科学研究预先存在的概念和其表述的方法……它并不研究纯粹和客观的‘数据’，即纯粹和绝对的‘事实’。科学以批判在其之前的意识形态理论实践中的意识形态‘事实’，来证明它自己的科学事实。”① 辛德斯（Hindess）和赫斯特（Hirst）从这个立场上得出最后的结论——阿尔都塞本人不愿下这个结论，辛德斯和赫斯特的结论，使他们自己的重要著作产生了疑难问题。他们用以下的宣言作为富有争议的结论：“历史研究不仅在科学上，而且在政治上，也是毫无价值的。历史的客体，即过去，无论它是如何被看待的，不可能影响现在的情况。历史事件并不存在，在今天也没有物质效用……只有‘当前的局势’才是马克思主义理论阐述和实践的客体。所有马克思主义理论，不管它如何抽象，也不管它的实践领域是多么普遍，只是为了提供分析当前局势的可能性而存在。”② 如果这正是历史编纂学所作的——虽然历史编纂学没有意识到这点，或处于自以为是表达过去事实的幻觉之中——那么，我们也许可以像从前一样书写历史；可以想象休谟的悖论完全改变不了我们现在的生活。

当代尼采学派对这个问题的公开看法有着许多同样的结论。我们可以列举利奥塔作为这个观点的代言人。利奥塔抨击当代对卢梭（J.-J. Rousseau）的再创造。尽管利奥塔的同时代人向往着原始或

① Louis Althusser. *Pour Marx* (Paris. 1965). p. 187.

② Hindess and Hirst. *Pre-Capitalist Mode*. p. 312.

部落社会的巨大社会和文化差异（让·鲍德拉在自己的著作中专门讲了这一点），利奥塔愿意迈出最后一步，宣称根本就不曾存在过任何原始社会。① 我们的眼睛在时空中所能看到的只是资本主义，除此以外什么也没有；过去从未存在过，只有现在是事实。但是利奥塔呼唤一种新“异教”，从政治上赋予古老的多元异教偶像（或称异教强度）以新的生命。② 他从策略出发重新肯定经典霸权哲学的对立面，捍卫诡辩家和愤世嫉俗者，反对柏拉图或亚里士多德传统。所有这些都说明利奥塔同样也没有逃脱过去的“力比多”实践和“历史之名”。这种精神分裂症式历史主义的纲领已经在德勒兹的著作中开列出来。

七

读者也许已经猜测到，马克思主义解决历史主义困境的方法在于以下几个方面：它修正了我们前面描绘出的循环圈；它假定一个既是相同又是差异的模式；它生产一种结构历史主义，这种结构历史主义取消了存在历史主义的力比多机制，把存在历史主义的力比多机制，置放到一个比结构类型学更为令人满意的历史和文化模式的逻辑概念之中。解脱历史主义困境的方法，可以在马克思主义的生产模式理论中找到。马克思主义分析的各种生产模式如下：狩猎和采集（原始共产主义或游牧部落）、新石器时代的农业（或称古罗马的氏族）、亚细亚生产模式（或所谓东方专制主义）、城邦、奴隶制、封建主义、资本主义和共产主义。这些不同的模式不是某些线状或进化论叙事所讲的“阶段”。线

① Jean-François Lyotard. *Economie libidinale* (Pails. 1974). p. 155.

② *Rudiments paiens* (Paris. 1978).

状或进化论叙事是关于人类历史的“故事”，不是认识论中历史过程的“必要”时刻。从一个模式转化到另一个模式——例如从原始共产主义转化到权力社会，从封建主义转化到资本主义——要求我们不是按照转化叙事，而是按照我们在前面曾提到过的福柯的系谱学来重新建构。这些共时模式并不单纯地指定具体和独特的经济“生产”或劳动过程和技术的模式，它们同时也标示出文化和语言（或符号）生产的具体和独特的模式（同其他传统马克思主义上层建筑中的政治、法律、意识形态等等在一起）。马克思主义生产模式，容纳了诸如洛特曼模式一类的孤立分析文化机制的模式（在此我们先不谈论洛特曼的模式不是文化生产本身，而是文化再生产的模式的问题）。当代马克思主义关于社会结构的模式兼容了心理分析学“案例”——按照某种生产模式建构“心理分析学”主体——同时也吸取了现象学的观点，特别是那种关于空间或某一具体社会形成中的日常生活组织的现象学。但是需要强调的是，所有被兼容了的模式都依照它们所处的生产模式中的结构场所而被辩证的修正；因此我们完全可以用资本主义的“生产”观念来解释某个十分不同的过去的社会结构。[1] 除了辩证唯物论之外，其他观点都可以接受心理分析学派的非历史假设，认为从现代或资产阶级心理学材料中得出的理论——组合的主体、潜意识、俄狄浦斯情结、欲望，等等——存在于整个历史之中。

正如我在本文开始时谈到阐释一样，我在此只能简单地提供解决生产模式性质问题的答案，我将在其他文章里更详细地讨论这个问题。我认为生产模式概念的主要问题是这个概念本身的地位问

---

① Jean Baudrillard. *The Mirror of Production* (St, Louis. 1975). pp. 69-92.

题。阿尔都塞和巴利巴尔（Balibar）批判了生产模式的生成,[①] 认为这个生产模式概念有些像斯宾诺莎（Spinoza）的“永恒性”，这个永恒的结构明显地可以毫不费力地再造自身，不需要随着人类历史经验的盛衰兴亡而改变。通俗马克思主义对当代“社会构成”的概念极感兴趣，“社会构成”指历史社会经验或文化经验中的某个生产模式如何自我实现的问题。然而“社会构成”的观点与理论解决方法同样不能令人满意，因为“社会构成”重新引进了经验主义，而辩证论的使命就是要质疑和纠正经验主义。

我们可以从两个方面来解决生产模式地位的问题。一方面，我们在前面已经提到，马克思主义关于生产模式的观点从根本上是“区别性”的（differential)。一个生产模式的形成（例如马克思的资本模式）从结构上以差异（Difference）规划了其他可能存在的生产模式的空间，即以最初模式特征的系统变异体，来使其他生产模式有生存的余地。这就是说，每一个生产模式都在结构上内含所有其他生产模式。从我们现在的观点来看，重要的是任何生产模式（或在具体生产模式中任何文化人造物的替换）都必须公开或暗地里同所有别的生产模式相区别。

另一方面，我们可以不采取结构主义的方法来认识这种区别的相互关系：按照非结构主义的观点，结构主义的联合体完全没有必要，因为每一个“先进的”生产模式都包含着比它更早的生产模式，早期的生产模式必须被“先进的”生产模式在其发展中所压制。早期的生产模式沉淀在现存的生产模式之中，例如在资本主义

---

① 参阅：Perry Anderson, *Considerations on Western Marxism* (London. 1976). pp. 64- 66; and Hindess and Hirst, *Pre-Capitalist Modes* pp. 313- 320。答复参见 L. Althusser. *Elements d'Autocritique* (Paris, 1974), and Pierre Macherey, *Hcgel ou Spinoza* (Paris, 1979)。

里，比它更早的各种模式，和它们的各自异化形式和生产力，以各种层次和作废的方式仍然残留在资本主义之中。但是，不仅过去消失了的生产模式存在于现在模式的非共时性（nonsnchronicity）①中；而且很明显，将来的生产模式也同样在模式中起作用，这点我们可以从阶级斗争的各种方式中察觉到。如果是这样的话，那么便没有任何生产模式是纯正的，我们需要相同程度的抽象概念来分析多种生产模式之间的紧张关系、它们的矛盾覆盖层和结构上的共存性。可以把文化革命当作这样的抽象概念。文化革命在人类历史的各个时期存在着十分不同的结构体系，只举几个众所周知的例子：巴乔芬作出父权制战胜母权制的假定，是为了阐述新石器时期的文化革命；马克斯·韦伯（Max Weber）分析新教伦理学是对研究资产阶级文化革命作出的贡献。让我顺便补充一句，文化革命作为新的历史研究的统一范畴，似乎是唯一能使所谓人文科学以物质主义的方式重新组织起来的框架。

然而，生产模式和文化革命系统只不过以更令人满意和综合的方式，重新奠定了两种选择中的一个——结构类型学或历史客体的逻辑。我们没能够展示它如何可以为历史主体位置问题提供一个更充分的理由，也没能够说明它如何为我们现在批判存在历史主义，而提供有利因素。我们已经接近了作为绝对历史主义的马克思主义，它在现在的结构中，或称资本主义本身，建构关于过去社会和文化的综合理论。然而似乎这也不过是重新创造了某个“真理的位置”，某个我们现在作为世界文化的继承人和理性与科学的实践者的种族中心的优越性，这点与普通资产阶级科学的帝国主义式的傲慢自大毫无两样，这点同时还证实了关于马克思主义世界观的内在

① Ernst Bloch, “Nonsynchronism and Dialectics”, *New German Critique*, 11 (Spring 1977), pp. 22-38.

或本能的“斯大林主义”的新哲学（nouveaux philosophes）的当代发展趋势。

现在的地位和处于现在的主体的位置是最终的困境，需要从三个方面重新阐述。首先，我们必须试图使自己摆脱那种习惯性的看法，认为我们同距离遥远的文化或时代的产物之间的（美学）关系是个人主体关系。（例如我个人对单个文本的阅读，单个文本是由一个名叫斯宾塞或朱万诺的人写的，或者是我个人试图创造自己与部落社会的一个说故事人所讲的口头故事之间的个人关系。）这并不是要排除阅读过程中个人主体的作用，而是要理解这个明显和具体的个人关系本身是非个人和集体的过程的中介：两种不同的社会模式或生产模式之间的冲突。我们必须试图适应这种观点，认为每一个阅读行为、每一个局部阐释实践，都是两个不同的生产模式相互冲突和相互审查的媒介物。因此，我们个人的阅读成为两种社会模式的集体冲突的隐喻修辞。

如果我们做到了这一点，现在与过去接触的性质的第二种形成方式就会逐渐施加影响。我们不再把过去看成是我们要复活、保存、或维持的某种静止和无生命的客体；过去本身在阅读过程中变成活跃因素，以全然相异的生活模式质疑我们自己的生活模式。过去开始评判我们，通过评判我们赖以生存的社会构成。这时，历史法庭的动力出乎意料和辩证地被颠倒过来：不是我们评判过去，而是过去（甚至包括离我们自己的生产模式最近的过去）以其他生产模式的巨大差异来评判我们，让我们明白我们曾经不是、我们不再是、我们将不是的一切。正是在这层意义上，过去对我们讲述我们自己所具有的、实质上的和未实现的“人的潜力”，但是过去不是增添个人或文化知识的教诲或消遣。相反，过去是关于匮乏（privation）的一课，它强烈地质疑我们的商品化日常生活物化的景象，

以及我们在塑料制品和玻璃纸的社会中的模拟经验。这不只是内容的问题（例如马克思把希腊史诗的客观世界与拥有机动车和电报的现代社会相对立），而且也是形式经验和语言生产的问题。在这里，集体仪礼，或称为非商品化价值的境况，以及个人与统治的最直接的关系，动摇了我们自己生活方式中的单子结构，个人和功能的言语和商品物化。正如存在历史主义所认为的那样，我们同过去的具体关系是存在的经验，是一个触电般令人震惊的事件，远远要比19世纪末叶历史主义实践者的舒适美学鉴赏更为惊心动魄，扰乱人心。过去在观察我们，无情地审判我们，丝毫不同情我们把同破裂的主体的同谋关系，看作我们自己的支离破碎的真实生活经验。

然而不止是过去这样评判我们。经过这样最后修正之后，我们接近了马克思主义立场的独创性，同时也尊重以上我提到的其他选择。如果说，从结构上阐述任何一个具体的生产模式都暗含其他生产模式的投射的话，那么，这也说明如果没有恩斯特·布洛赫（Ernst Bloch）所称的“乌托邦冲动”的话，过去、现在、未来之间的阐释联系便不可能完整地得到形容和描写。马克思主义本身，作为一种新型的辩证思维的可能性的条件之一，是土地和劳动的商品化伴随着资本主义的诞生而完成的；如果这只是其历史的先决条件，人们可以认为，这样的马克思主义只是对早期或经典资本主义的理论“反思”。然而，马克思主义也预见了未来的社会，用我们上述的术语来说，它献身于实现未来或乌托邦生产模式，这种乌托邦生产模式试图从我们今天的霸权主义生产模式中脱颖而出。这是最后一课，这也解释了为什么马克思主义不是一个“真理的场所”（a place of truth），为什么马克思主义的主体不处于任何宗旨的中心，而是历史移心的；只有在这个意义上，乌托邦未来才是真理的场所，当代生活和此在的优越性不在于它所拥有的一切，而在于它

对我们进行的严厉裁决。

马克思主义阐释行为的最充分和最令人恐惧的形式，可以在萨特的《奥尔顿娜的惩罚》(*Condemned of Altona*) 中的伟大场面里得到最好的表达。陌生和不可思议的30世纪的居民毫无饶恕宽容地凝视着浸透了拷打、剥削和血罪的今天："天花板上戴面罩的人们……多足动物……数个世纪，瞧啊，这是我的世纪，他孤独、可鄙，受到指控。我的当事人在你们面前挖空了他的内脏；那些看起来像淋巴液的东西实际上是血液……回答我！30世纪不再作声应答。也许过了这个世纪便不再会有别的世纪了。也许一颗炸弹炸熄了所有的灯光。一切都将灭亡：眼睛、审判官、时间。黑夜。噢，伟大的黑夜法庭，你曾经是，也将永远是，你是——我生存过！我生存过！"[①] 然而弗兰斯向沉默和难以想象的子孙后代的呼唤，带着存在主义疾症的所有回声，并不是唯一可能同历史建立完整关系的修辞手段。无论如何，萨特的多足动物是我们自己的儿孙辈或曾孙辈，是布莱希特所谓"遗腹子"(Nachgeborenen)。我们可以引用一种十分不同的政治艺术——阿兰伊恩·泰纳 (Alain Tanner) 的电影《在2000年将是25岁的乔纳》(*Jonah Who Will Be 25 in the Year 2000*) ——来结束本文：这部电影是关于后个人主义的集体关系的游戏，新主体的到达不需要通过生育行为。这部电影表达了我们同过去的阐释关系：只要我们在对过去进行阐释时牢牢地保持着关于未来的理想，使激进和乌托邦的改革栩栩如生，我们就可以掌握过去作为历史的现在。

1979年秋

---

① Jean-Paul Satre, *Sequestres d'Altona* (Paris, 1960). pp. 222-223.

拉康的想象界与符号界*

——主体的位置与精神分析批评的问题

如果我们企图调和马克思主义批评和精神分析批评——诚然它已经以一个问题的形式在主题上结合起来——我们便会遇到这样一个实际上是内在于一切精神分析批评的困境：即在置入主体方面的进退两难，用另一种术语，是在社会现象与那种必须被称为私人的而不仅仅是个人的事物之间提供媒介的困难。恰恰是那些在马克思主义批评看来明显是社会性的东西——诸如作品与它的社会或历史语境的问题，或作品的意识形态内容的重要地位问题——在那种更特殊化的或更被人习惯了的精神分析批评中却经常是含而不露的，因而这种批评幻想自己对那种外在的或社会性的事物毫无兴趣。

的确，在"纯粹的"精神分析批评中，在那种病例史里、个人幻想或儿童经验里的私人事物必须首先面对的社会现象只不过是语言

* 本文据詹明信来华讲学（1985）时提供的英文打字稿译出。原载《耶鲁法国研究》(1978 年春季号，Nos, 55—6)。后重刊于 *The Ideologies of Theory*, vol. 1。译者根据最新版本对原稿的注释进行了增补。打字稿略有修改。本文力图从社会—历史的角度阐释拉康的心理—符号理论，这集中表现在作者把从"幻想物"到"符号物"的转化视为主体在社会历史语境中的自我构造。

中译：张旭东

本身。语言甚至先于官方社会现象的确立而构成了基本的社会实例，而远古的或潜意识的经验的前语言、前社会的事实却正发现自己在某种程度上被嵌入到这种实例之中。[①] 无论是谁，如果他试图给别人复述一个梦，他便是在测度生动的梦的记忆与所有我们能找来传达这种记忆的沉闷无味的词句之间的巨大裂隙和质的不可通约性；然而这种特殊与普遍、真实与语言本身之间的不相通性却是我们所有生活的坐落之所，而一切文学和文化作品也正是从这里面必然地产生出来的。

因此，精神分析最成问题的东西并不是它坚持文学作品和那种"晦涩的隐喻"，或遥远的不可企及的孩提时代以及潜意识幻想之间的潜在关系，毋宁说是缺乏任何对转换过程的反映，而私人事物正是通过这种转换变成公众的事物——可以肯定，这种转换往往是和言语本身的行为一样没有什么戏剧性和惹人注目之处。但既然言语具有突出的社会性，我们就应该时刻记取杜克海姆（E. Durkheim）的严正警告，并把它作为对精神分析批评所提出的种种模式进行估价时的一个标准："凡当一种精神分析的现象直接地说明了一种社会现象，我们就不妨确信这种说明是错误的。"[②]

一

无论如何，是弗洛伊德自己第一个而且是经常地感到了在把精神分析技术应用于那种作为文学艺术作品的主体间的对象时出现的方法问题。他在这个领域里的主要言论，即《创作者与白日梦》

---

① 见黑格尔，《精神现象学》第一章，并参看 V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy Language*（New York, 1973）。

② Emile Durkheim, *Les Riegles de Méthode Sociolque*（《社会学方法》，Paris, 1901）, p. 128。

(1907)，非但没有把文学创造性和作为前文本的私人幻想等同起来以使后者压倒前者，反而特别地列举了这种等同必然面临的理论困难。他的观点是，要调和文学接受的综合的本质与精神分析的基本信条——即把愿望满足（或者其更玄奥的当代变体：欲望）的逻辑视为一切人类思想和行为的组织原则——并不像看上去的那么容易。弗洛伊德不知疲倦地强调无意识的孩子气的利己主义，它的 Schaden-freude（幸灾乐祸）和它对他人的满足的嫉妒的盛怒，弗洛伊德把这些提高到这样的地步，以至于它很明显是文学作品的幻想或愿望满足的组成部分，它构成了文学作品被公众接受的最严重的障碍："你们应记住我曾说过白日梦者是怎样把他的幻想对他人隐藏起来，因为他感到自己有道理为它们而感到羞耻。我还要补充一点，即使他把他的幻想告诉我们，他的开诚布公也不会给我们带来什么快感。当我们知道了这些幻想，就会觉得它们是排斥我们的，至少是没能打动我们。"① 在此，梦再次提供给我们一个有用的证明，无论谁听了他人的梦的叙述，就会自然地把那种千篇一律同自己的梦的记忆的不可穷尽的迷醉作一番对比。因此，在文学中，在这种自我梦幻化，或更确切地说是自怜自爱的可探访的现实中，幻想足够导致人类在一种意想的阅读和接触中收缩回来。Baron Corvo 的小说，或畅销书可以用来作为说明；即便在巴尔扎克那里，许许多多薄薄地掩饰起来的愿望满足最好不过变成与读者的娱乐相勾结的对象，而最糟则成为直言不讳地令人发窘的对象。②

---

① 弗洛伊德，《全集》(标准版)。伦敦，1959，第 152 页。

② 应看到，旧式传记批评把作者的生活视为泛文本，视为原因或可以说明文本的东西；而新的传记批评却把"生活"或它的重新构造视为一种更为延伸的文本，与作者其他的文本处于同一水平，并形成了一个更大的可供研究的文本综合体。我们现在应该仔细地审视一下旧的传记批评中的禁忌的意识形态功能。

弗洛伊德并没有下结论，而是提出了一个说明诗的过程本身的二重性的构想，他把这一过程描绘为“克服我们身上的冲动的感情的技巧，这无疑同那种在个别的自我和其他自我之间出现的障碍相关……作家通过替代和掩饰自己的白日梦而缓和了它的利己主义色彩，并且他还用在表现幻想时提供给我们的纯形式的（即美的）收益来贿赂我们。给予我们的这种收益是为了使那种从深层心理源泉中涌出的巨大快乐的释放成为可能，我们称它为‘物质刺激’（incentive bonus）或‘预悦’（for-pheasure）”。[1] 一方面，是对私人或个人的幻想的关切性的压抑，或换种说法，它的普遍化；另一方面，是用一种形式游戏替代愿望满足的内容给人以直接愉悦——弗洛伊德把这两种“方法”纳入一种二重的阐释系统，这贯穿于他所有的文章，从关于梦的到关于文学和文化对象的著作，但最令人震动的话也许在那篇“笑话及其与潜意识的关系”的文章之中，就是说，它从内容方面考察愿望满足，换句话说，探讨正在满足的愿望的本质，以及可说是达到满足的象征的途径。与此同时他还说明了那种来自作品的组织构成的更为纯粹的形式快乐的“补偿”，以及这种组织所实现的心理秩序。因而，在这种对诗的过程的双重考虑中找到那些自始而然的移置（Displacement）与凝聚（Condensation）的弗洛伊德式力量的潜在表现，这或许并不过于穿凿附会；愿望由于被移置和伪装而成为一种愉悦，同时，借助形式的便捷和直接性，通过一种多元决定（over-determination）的叠加，心理能量得以释放。在此我们必须坚持的不是弗洛伊德的结论，而是他通过一种个体欲望和幻想与语言和接受的集体性质之间的辩证法而对

---

① 弗洛伊德，《全集》，伦敦，1959，第153页，与这种机制更为接近的模式体现在《玩笑及无意识》而不是《释梦》之中，因为其最终目的是在交流情景中的信息传递。

问题进行详细阐发的方式。

我们不能说，正统弗洛伊德主义文学批评，即便是最好的，在对这些问题的思考上也是遵循弗洛伊德本人的榜样的；相反，它封闭了个体或个体经验的范畴（如霍兰德指出，对人物、作者或公众都统统进行精神分析），却没有看到这些范畴本身在某种程度也是颇成问题的。倒是在精神分析方法在文学上的运用的反面或异端中我们还能发现一些对于问题本身的更进一步的详细阐明。

比如，萨特就曾提出一种超越某些正统精神分析与传统传记批评的错误问题的心理——传记方法，在这方面他可谓先驱。的确，在萨特和埃里克森那里，私人的与公众的、无意识的与有意识的、熟悉的或未知的、普遍的与可理解的之间的习惯性的对立被移置并安放在一个历史和心理的环境或语境的新概念之中。如今热纳特的风格或路德的神学命题的意义已同直觉无关，也同在外在的或外部的意义中探寻一个隐藏的意义的分析者或解释者的本能的敏感无关；不如说，这些文化的宣言和个体的创作已被归结于一种决定的环境，并作为一种纯粹的姿态而获得可理解性，它给我们提供了一个由充分的复杂性重新构成的语境。因而，从同情的努力出发，分析过程就转化为那种环境的假设性的复活，对它的重构同时也便是对它的理解（Verste-hen）。[①] 甚至估价问题（路德的政治行动和独特的形式内涵的伟大之处）也变得与那种各自表明环境并因此被视为一种对环境典型反应的方式相关联了：按这种观点，对结构的答复最终便第一次带来了一个对象化的环境，它通过它的同时代人以一种混乱而不太清醒的方式存活着。因而这里的语境或环境的概念并非外在于语言或心理本文的，而是由

① 萨特的语言理论与狄尔泰的非常一致。

后者在开始起作用并改变前者的瞬间以后者中生成的。必须补充一点，在萨特和埃里克森的重建中，家庭被证明是心理戏剧与心理戏剧最终在其中上演并“获得解决”的社会或政治领域（教皇极权之于路德，19世纪阶级社会之于福楼拜）之间的核心媒介机制。

无论如何，至少在萨特看来，维持这种环境的稳定与一种主体的彻底的非个人化是相伴相随的。在此，尽管拉康主义者攻击《存在与虚无》中的笛卡儿主义，攻击设想的心理——传记的自我精神分析化以及萨特早年攻击弗洛伊德的无意识概念时表现出来的明显的修正论，但必须看到另一个萨特——即“超越自我”中的萨特——是与自我心理学斗争的一个重要的前辈，而拉康和他的集团长期以来从事的正是这种斗争。在那部作品里，如同《存在与虚无》中的论述心理的章节，传统意义上的自我——个性、人格、自我同一、自我意识——被表明是意识的一个对象，是后者的“内容”的一部分，而非后者的一个构成性的、结构的因素。因而在主体中出现了纯粹意识与它的自我或心理之间的距离，这可以同那种拉康图式中的主体（s）和自我（a'）的分裂相比较。人们并未很恰当地理解萨特的“笛卡儿主义”，尽管人们还是抓住了与此相伴的对于意识的非人格化、对它的质的或个人化内容的外在缺乏以及它的那种仅仅作为一个没有实质或一致性的点的本质的强调，在那种本质之中，你、我、路德、热纳特、福楼拜都是绝对平等且无从区别的。我们的题目是谈主体的置入，在此我们要同时在他的历史形象与他的原始环境的关系中以及在心理—传记重建他的计划中来讨论这一问题：个别与普遍的对立已被转换成一种非人格化的、绝对可以互换的意识与一种独特的历史性构成之间的关系。这么说，必须指出，心理传记形式仍然

是束缚于个体经验的范畴，它没有超越个体的病例史（传统存在主义的残余仍坚持个体经验的首要性，这种思想也支配了《辩证理性批判》和对19世纪客观精神的表现，——这种称为“客观的精神病”——见《家庭的白痴》卷三），因而它无法达到文化的和社会的一般化水平。

相反，综合了马克思与弗洛伊德的法兰克福学派却把晚期资本主义条件下的一般主体的命运纳入自己的研究范围。回顾一下，他们的弗洛伊德—马克思主义并不是结合得天衣无缝，在阿多诺的文学研究或音乐研究段落中，弗洛伊德的图式往往是被敷衍了事地引进关于文化或形式的历史的讨论中。[①] 当阿多诺或霍克海默在一种特殊的诊断之上，即在关于内驱力，抑制机能和焦虑的决定性构造的局部描绘的基础上建立其历史分析之时，杜克海姆关于社会现象的精神分析解释的警告不禁在我们耳边响起。

但这部分著作里无论如何还是有一些强有力的东西；这便是压抑的更为全球化的模式，这是从精神分析那里借来的，它为他们的对于晚期资本主义的整体系统，或 Verwaltete Welt（官僚行政化的世界体系）的社会学观点提供了支撑。法兰克福学派对于医学的弗洛伊德主义的运用显得极为笨拙，这是因为它的根本的精神分析灵感并非得自诊断的文本，而是得自《文明及其不满》，及其末世学

---

① 阿多诺在讨论斯特拉文斯基的《春之祭》中的少女牺牲片断时写道：“由音乐烘托的愉悦是一片没有主体的空洞，是一种受虐狂式的愉悦。欣赏少女献身的并不是观众中的头脑简单的个体。相反，作曲家潜入了作为群体的观众中去，并作为这一群体的潜在的受害者而尽情享受这种魔术般的精神倒退的集体力量。”参看阿多诺《现代音乐的哲学》（纽约，1973），第159页。在此我要补充的是，对受虐或进攻冲动的迷幻力量的依赖总是暴露了一种未加中介的、心理化的意识形态。而阿多诺对“倒退”这一概念的使用则以形式的历史为中介，因而朝原始本能的倒退往往表现为或导致了向更早、更简陋的形式技巧的倒退。

(eschalological) 观点：发展（或 Kultur，该词在古典德语意义上指技术上和官僚体制上的“进步”）与本能的日益衰败贫弱之间的联系是不可逆转、无可挽回的。因而对于阿多诺和霍克海默来说，这种衰败的招魂术与其说是心理诊断不如说是文化批评；而像“压抑”这类技术术语也很少在其本身的内涵价值上使用，而更多地作为一种工具来构造一个矛盾，一个关于“幸福”(bonheur) 和本能满足的新的乌托邦图景。马尔库塞的著作便可理解为在一个极为不同的条件下，即在一个 société de consommation（消费社会）的条件下运用这一乌托邦观点以及它的“压抑的升华”，它的商品化了的许可，这与那个老欧洲工业社会的权威个性结构和严厉的本能禁忌已相去甚远。

如果萨特的研究倾向于强调个体病史，以至更具集体性的结构变得很成问题了，那么法兰克福学派关于解放了的集体文化的极有影响力的图景便倾向于不给个别主体的独特历史——无论心理的还是社会的——留什么余地。切莫忘记正是法兰克福学派率先倡导研究作为社会和个人心理之间的中介的家庭结构；[①] 然而现在这个结果显得过时了，这部分地归咎于现代社会里家庭的解体，这曾是他们所谴责的。另外，他们的那些发现相对过时也是由于某种方法上的转变，他们自己对此负有责任；就是说，强调的重点改变了，从作为一种社会体制的家庭转变到一种诸如法西斯个性结构之类的更为真切的心理概念上来，这特别发生在他们的美国时期。不管怎么

---

① 见霍克海默，《批判理论》(纽约，1972)，第 47—128 页，“权威与家庭”，及杰伊《辩证的想象》(波士顿，1973)，第 3—5 章。萨特在《寻求方法》中转向家庭这一社会体制去探索儿童心理形成与阶级现实之间的关键中介。这是萨特发展马克思主义方法论的努力在此书中的重要体现。参看萨特，*Search for A Method* (New York，1968)，pp. 60-65。

说，在今天，当我们都已清楚恶是多么司空见惯，当我们一再地目睹那种对政治立场的见心理学解释（如把学生的反抗看作一种俄狄浦斯式的宣言）的反动运用，这一切便不再适用了。法兰克福学派的弗洛伊德—马克思主义终结于极端右翼对“民主”的威胁的分析，在60年代左派轻而易举地进行了这场转变；但原始的弗洛伊德—马克思主义的综合——即威廉·赖希在20年代进行的工作——发展、演变为一种我们今天称之为文化革命的急迫的责任，并且它传达了这样的意思：只有当那些从旧的、前革命社会里遗留下来并由其本能禁忌加固了的个性结构适时地、明显地转变之后，政治革命才能被完成。

另一种与萨特或法兰克福学派的个体心理或社会结构都不一样的模型可以在夏尔·莫隆的一本重要却被人忽视的著作中找到，这本书便是《对喜剧风格的心理批评》(巴黎，1964)。莫隆的书论述了个体与集体间的那种基本对立，我们在上面的讨论中已考察了这种对立的效果，我们引进了一种介于它们之间的中介的风格结构，这种结构能在个体满足和社会结构两种层次上同时起作用。

喜剧在任何情况下都是文化和心理材料的特别而又得天独厚的材料，弗洛伊德的那本论笑话的书一直给我们以理论启发便是明证。莫隆把古典喜剧以恋母情结式的解释当作年轻人的胜利，这对于英美读者来说并不是特别新鲜的事（在诺思洛普·弗赖的著作里可以找到对喜剧的类似的分析)。即使在这里，精神分析式的阅读也提出了人物的地位以及与此相符的范畴的基本问题：古典喜剧里的人物——英雄或主角，爱的对象，分裂的内驱力或力比多能量的片断，作为超我或俄狄浦斯的对手的父亲——像其他表现形式中的人物一样彼此在结构上是同质的呢，还是有某种更基本的结构上的

不一致性在起作用，而戏剧框架却帮它戴上了面具？

在莫隆看来，正是这种不一致性构成了阿里斯托芬的形式的源头，这同莫里哀或罗马喜剧是相反的。他向我们表明，只有当戏剧表现的框架以及人物范畴的首要性被打破，才能把恋母情结式的分析运用到旧喜剧上来，在此，爱的对象或俄狄浦斯的对手的位置不是像在莫里哀或普鲁图斯那里被其他的人物取代了，而是被波里斯（城邦）取代了，就是说，被一种辩证地超越了任何个体存在的实体取代了。因此，阿里斯托芬的喜剧反映了社会和心理发展的一个阶段，在这个阶段里，产生了作为一种同质单位的家庭结构，而力比多冲动仍服从于更大的集体结构——作为一个整体的城邦或部落，莫隆的分析可以同玛丽－塞西尔和埃德蒙·奥尔蒂格关于传统非洲社会里的俄狄浦斯情结的功能的研究结果相提并论：“俄狄浦斯情结的问题不能被吸收进一种人物学，或遗传心理学，或社会心理学，或心理符号学，它界定了一种基本结构，根据这种基本结构，恶与痛苦的问题，欲望和要求的辩证法对于社会和个体来说就是一种清清楚楚的事了……而俄狄浦斯情结也不能简化为关于儿童对父母的态度的描述……父亲并不仅仅是第二个母亲，一个男性的教育者；不如说父母间的不同，就其作为在社会整体中的男人与女人的投射来说，是一种结构的逻辑的一部分，这种结构的逻辑同时在社会学的或心理学的几个层次上表现出来……（俄狄浦斯问题在塞内加尔社会和欧洲社会里的表现）原则上的分歧就在于负罪感的形式。在这里负罪感并非如此，换句话说，并非作为压抑和自我谴责所验证的谵妄的消失，它并非作为自我的分裂而出现，不如说是以被集体抛弃和失去对象时的焦虑的形式出现的。”[1] 在奥尔蒂格

① Marie-Cécile 与 Edmond Ortigues，*Oedipe African*（Paris，1966），第 301—303 页。

看来这些缓减的源泉是祖先的祭礼，在里面含有许多西方父亲形象的权威功能："（塞内加尔社会里的）集体性把父亲的死加于自己身上。从一开始传统塞内加尔社会就宣布每一个个体在集体社会中的位置是由一个祖先即生身父亲的引证而被指明的。通过颁布父亲的法律，社会便在某种意义上把一代代的历时性系列抵消了。实际上，年轻的俄狄浦斯式的主体的死亡幻想转向了他的旁系，即他的兄弟或同辈人。进步性不是在垂直的或历时性的各代人之间的冲突中发展，而是在旁系之间的亲密一致或激烈竞争的构架中禁锢在一种限于同一代人的水平的表达里。"①

莫隆在方法上求助于形式上不同的文本结构，而《俄狄浦斯的非洲》则求助于社会学的不同环境，这样做的好处是把精神分析模型从它对传统西方家庭及其个人主义和主体或人物范畴的意识形态的依赖中解放出来。这反过来提出我们对一种新的模型的需要，这种模型不是封闭在个人与集体间的传统对立上，而是能以一种截然不同的方式思考这些不一致性。而这正是拉康关于三个层次（幻想、符号、实在）的概念许诺给我们的，现在我们就要来决定关于这些经验的记载或部门之间的辩证差异状态的假设能否保存在一个单一的系统之中。

二

我们面临的困难是这三个层次至少部分的是从它们之间的不可分割性中迸发出来的。的确，根据拉康的认识论，意识行为、成熟主体的经验必然暗含着幻想性东西、符号性东西和实在性东西间的

---

① Ortigues，作品已引，第 304 页。

一种结构性协调。“实在之物的经验同时预设了两种相关的功能，即幻想功能和符号功能的活动。”① 如果实在之物的概念是三个当中最成问题的一个——因为它永远也不能被直接经验到，而只能通过另外二者的中介来达到——那么它也是最容易因这种显现而被混淆。我们将会在结论里回到这个概念上来——它既非秩序也非记载；在此只需强调实在之物之于其他两种功能的深刻的异质性，我们期待在这两者之间也发现一种类似的不相称性。

然而说幻想之物独立于符号之物便是在加强一种错觉，好像我们对二者都可以具有一种相对纯粹的经验。比如，我们仓促地认定符号之物是属于语言和一般的话语功能之维的，那么很明显，如果我们不预设前者就不能传达任何关于幻想之物的经验。同时，由于幻想之物被理解为插入我的独特的个体性比如定在（Dasein）或我自己（corps propre）的处所，因而把符号秩序的概念构造为压根儿不包含同个别主体体系的某种纯粹的句子网络就变得越来越困难。

事实上，不管怎么说，方法上的危险只不过是它的明显的一面，就是说，是在引诱它把这两种秩序或功能的概念转化为一种二

---

① Serge Leclaire, *L'Evolution Psychiatrique*（1958），第383页，除了拉康的早期著作《文集》(巴黎，1966）和《（讨论班）讲演集》(巴黎，1975）之外，对理解幻想/符号问题大有帮助的著作还有：Anika Rifflet-Lemaire, *Jacques Lacan*（Brussels, 1970）；A. G. Wilden, *Language of the Self*（Balt imore, 1968）；Edmond Ortigues, *Le Discours et Le Symbole*（Paris, 1962）；路易·阿尔都塞，《弗洛伊德与拉康》，载《列宁与哲学》(纽约，1971）及《新左派评论》(1968，9—10月号#51）上登载的拉康的“作为‘我’的功能的形成的镜像阶段”的英译。关于拉康的新著多得不胜枚举。自拉康1981年谢世以来，较为个人化的传记文字亦大量出现，可推荐的有Catherine Clément的 *Lives and Legends of Jacqnes Lacan*（New York, 1983）及Stuart Schneiderman的 *Death of An Intellectual Hero*（Cambridge, MA, 1983)。美国较晚近的拉康研究的质量在Ellie Raglund-Sullivan *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*（Urbana, Ⅲ, 1984）及Jane Gallop的 *Reading Lacan*（Ithaca, NY, 1986）有所体现。

元对立，并使它们在彼此的联系中说明对方——当一个人把实在之物悬搁起来并把它遗弃在考虑之外的时候就更容易发现他自己的所作所为。无论如何，我们会认识到这种通过二元对立达到的认识过程本身带有深刻的幻想性质，因此让我们的计划感受它的影响已使我们的描绘通过它的两个研究对象之一而带上了倾向性。

幸运的是，精神分析的发生学的成见为这种困境提供了一个解决：因为弗洛伊德不仅在精神失常的病因学基础上，而且在作为一个整体的心理本身的形成过程的更大的视界中和在一种婴儿发展阶段概念上建立了他的心理诊断，我们应看到拉康在这一点上追随弗洛伊德，并以一种新的、出人意料的方式重写了弗洛伊德的心理历史。但这意味着，尽管在成熟的心理生活里幻想之物和符号之物是如此难分难解，我们还是应该在它们各自出现的时候把它们辨别出来，另外，我们还应该通过检查它们彼此之间的成熟关系破裂的阶段以及显示出倾向于一方或另一方的严重的不平衡的阶段而对它们各自在心理经济学里的作用作一个更可靠的估价。这种不平衡往往会以把符号之物贬低到幻想水平的形式出现："精神病患者的问题在于失去了构成他情结结构的中心点的能指的符号的指称。这样患者就可能压抑他的症候的所指。这种象征符号的指称价值的失去使他退化到幻想的水平，丧失了自我与观念之间的任何媒介。"① 但在另一方面，在拉康看来，如果意识到在某种程度上，语言的学徒身份是一种心理异化，那么很清楚，以牺牲幻想之物为代价的符号之物的过度膨胀一样是一种病理现象；近年来强调对科学及其异化了的"假设的课题"的批判就确实是以这种符号功能的过度发展为依据的："象征符号是一种幻想的形象，

① Rifflet-Lemaire，作品已引，第364页。

在其中人的真理已被异化了。智慧对于符号的精心制作并不能使它非异化。我们只有个别地分析它的幻想成分才能揭示主体藏匿在其中的意义和欲望。”

在对这两种表达作一个发生学研究之前，我们必须看到它们自己带来的一个初步困难，这便是它们各自的先前的历史：幻想之物无疑是从形象和心理意象的经验里产生出来的，我们是想保留它的空间性和视觉性内涵。然而拉康使用这个词时还带着某种相对狭隘和技术性的意味，因此它不能直接地引申到哲学的美学里的想象的传统概念上去（也不能引申到萨特的术语“想象物”上面去，尽管后者的研究材料无疑是拉康意义上的幻想）。

而符号或象征这个词甚至更为麻烦，因为许多被拉康定义为幻想的东西在传统上却被定义为诸如象征或象征主义的表现。我们试图把拉康的术语从它与寓言相对立，尤其同浪漫主义思想相对立的丰富的历史中解放出来；它也不能含有任何与文学意义相对立的更为宽泛的形象暗示（象征主义与东拉西扯的思想对立，毛斯的符号交流与市场系统对立等等）。的确，我们必须指出，拉康的符号秩序应被看作与习惯意义上的象征或象征主义毫不相干，它并不是关于那种经典的弗洛伊德主义的梦的象征机制的问题。

拉康对弗洛伊德的重新改写的独创性可以由他对这种材料的彻底改造来判断。先前这些材料——房屋、塔、雪茄烟等等一切都被用来构造一些普遍的象征的仓库。而现在这一切在梅兰尼·克兰的意义上被理解成器官的和充满力比多胆量的身体的“部分的对象”；我们随之便会看到，这些部分的对象是属于幻想之物的范围而不是属于符号之物的范围。一个例外——近于庸俗弗洛伊德主义文学批评的臭名昭著的男性生殖器象征——是拉康以语言学方式重新解释

弗洛伊德的工具，在此，男性生殖器——它是区别于作为身体一个器官的阴茎的——既不被视为幻想也不被看作符号，而是被当成一种能指，真正的成熟的心理生活的根本的能指，从而成为符号秩序本身的基本的组织范畴之一。①

在任何情况下，拉康所说的符号的本质是什么？很清楚是幻想之物，一种前语言的，以基本的视觉为其逻辑的表现作为一种心理发展的阶段存在于它之前。它的形成阶段——在此生存环境中它的特殊性被惊人地戏剧化了——被拉康称为“镜子阶段”，这指的是婴儿6到18个月这一阶段，他或她首次在镜子里清清楚楚地看到了自己的形象，从而建立起了自己的内在运动机能和在面前鼓舞他的镜子里的运动间的切实可感的联系。重要的是不要急于从这种早期经验中归纳出某种心理学意义上甚至黑格尔的自我意识反思意义上的自我或身份的终极本体论的可能性。无论镜子阶段还意味着什么，对于拉康，它的确标明了主体与他自己的自我或形象之间的永远也不能沟通的鸿沟：“重要的是这种形式（处于镜子阶段的主体）远在任何社会决定之前就把自我的事例在一条虚构的线索里固定下来，这条线索对于个体自身来说是永远不能被简约掉的。或者不如说，它会按渐进线的形态重新加入到主体的进化中去，不管那些认为一个自我必须解决自己与现实之间的不一致的辩证假设偏爱什么结果。”② 在我们目前的语境里，我们想保留“在一条虚构的线索里”这句话，它强调了叙事和幻想的心理功能，即主体试图重新与他的异化了的形象的结合。

镜子阶段是初期自恋的前在条件，它还在幼儿和他的伙伴之间

---

① Ernest Jones 的“符号理论”，见 *Paperson Psychoanalysis*（Boston，1961），是十分基本的文献。

② “镜像阶段”，见《文集》，第94页。

打开了一个同样不可简约的鸿沟，而这正是人的攻击性的根源；的确，拉康早期著作里最根本的特点就是它坚持这两种驱动力之间的难解难分的结合。[①] 确实，一旦当一个孩子得以审视自己身体的形象，他怎么会不形成一个自我，而那种自我形成又怎么会不让他把自己的形态同他人的形态区分开来呢？结果是造成了一个只有身体和器官、却缺乏一种现象学的中心和一个特许的观点的世界："我们可以在这一阶段从头到尾看到那种冲动反应和规范传递（transitivisism）[这是夏洛特·布勒尔（Charlotle Bühler）关于主体和对象的非区别化的术语]。小孩撞别人或什么东西时说他被撞了，看到别的孩子跌倒就会哭。同样，通过与他人的认同儿童使他从'卖弄'到'慷慨'的整个反应范围变得生动起来，他的行为毫不掩饰地揭示了它的结构的模棱两可，奴隶与暴君等同，演员与观众等同，受害者与强奸者等同。"[②] 这个"结构的岔路口"（拉康）与那种美学组织的前个人、前摹仿、前视点阶段是一致的，这种美学组织一般的体现为"游戏"，[③] 而游戏的本质在于主体不断地从一个固定位置变换到另一个位置，像是主体置入一种相对固定的符号秩序过程中的一种自由选择的多样性。在语言学和心理诊断领域里，关于"转移"效果的最基本的文献便是弗洛伊德的"一个孩子被打了"，它对于当前理论有相当典型的重要性。[④]

因此，关于幻想之物的描述在一方面要求我们必须接受一个独特的决定性的空间构造——它并非围绕我自己私人身体的个体性而

---

① 参看《讲演集》，卷一，第202页。

② "精神分析的侵略性"，见《文集》，第113页。

③ 伽达默尔，《真理与方法》（图宾根，1965），第97—105页。

④ 弗洛伊德，《全集》，第十七，第179—204页。

组织起来，也不是从我自己的中心视点出发区分等级差别——它充满了以不同的方式直觉到的身体和形式，它的基本规定似乎是可见性，但这种可见性并不是任何特殊观察的结果，而是已经被看见的东西，是镜像与自身的叠加，仿佛这是他们身着衣服的颜色或他们表面的构成形态。在存在与感知（不知道感知者的感知）彼此不分的情况下，这些想象之物的身体典型地表现出镜子形象的逻辑；但成年人日常生活的普通对象世界的存在预设了这种先验的、幻想的空间经验："一般讲来，对象的不断加强的补贴是通过一种幻想性转移的游戏的可能性获得的，在一般所谓感情层次上——通过一种增殖(proliferation)，一种所有幻想的风扇般转动的平衡使人类在这种转移里具有几乎无限数量的对象，这在动物界里是独一无二的——对象在他周围的世界（Umwelt）里带有一种完形价值，对象被孤立在它们自己的形式里。"①

对这些对象的感情补贴最终来源于人类在镜子阶段的形象第一性：显然一个对象世界的投入必然这样或那样地依赖于象征联想的可能性或把无生气的东西与人类身体的本能第一性相认同的可能性。在此，我们不妨借用梅兰尼·克兰的术语"部位对象"——器官，比如乳房或与身体相关联的对象，比如粪便，实物的投入被转化为对他物的主宰，变成一种与外在世界（我们下面就会看到，这个外在世界最终稳定为善或恶）更为一致的内容。"拉康坚持认为，这些对象的共同特征是它们没有镜子现象，也就是说它们不知道可替换性。'它们是主体自身的排列，是主体自身的材料或者说是幻想的填充，它把自身与这些对象认同。'"② 在梅兰尼·克兰所倡导

① 《讲演集》，卷一，第98页。

② Rifflet-demaire，作品已引，第219页。关于精神分裂的部位对象式的语言，参看德勒兹为Louis Wolfson，*Le Schizo et Les langnes*（Paris，1970）所写的序言。

的儿童精神分析那里，拉康的幻想之物的基本特征被描绘出来；正如我们期望一种从现象上不同于我们自己的空间经验，事实上还存在着一种特别的幻想空间的逻辑，它的决定范畴是容纳者和被容纳者的对立；那种内在与外在的基本关系显然起源于婴儿对于作为部位对象的贮藏所（分娩与排泄之间的混淆等等）的母亲身体的幻想。①

这种幻想秩序的空间句法不久便可以说被一种不同类型的轴线隔断了，这个轴线的连接把它完成为一种经验：拉康把这种类型的关系定义为侵略，我们知道这是自我与他人的本能竞争的结果，这个阶段关于对自我的精心制作或构造一个自我的工作。在幻想空间的轴线上，我们必须再一次想象一些深深地埋植在我们自身经验里但却埋没成年人日常生活的理性之中（埋没在符号之物的活动下面）的事物：一种作为纯粹关系，作为斗争、暴力和对抗的关于他者的环境经验，在其中儿童能够无差别地占领其中一种形式，或在一种转移中同时占领两者。圣·奥古斯丁有一句著名的话，被人刻在碑上作为这种同别的婴儿的形象竞争的原始性的箴言："et intuebatur pallidus amoro aspectu conlactaneum suum."（"一个婴儿曾嫉妒地看着我，我知道这是什么意思。他还太小，不会说话，然而一旦当他的哥哥吃奶，他就会盯着他，嫉妒得小脸儿发白。"）②

这一阶段与之后的他者的干涉（拉康的大写字母 A，双亲）阶段颇为不同，它认可了那种关于主体进入语言或符号秩序领域的假设，我们可以很恰当地把这镜子阶段的原始竞争指定为一种他者关系：在此我们可以更好地认识那些关于善、恶的判断的暴力环境内

① 参看 P. J. Farmer 的经典小说《母亲》。见 *Strange Relations*（London，1966）。

② 圣·奥古斯丁《忏悔录》卷一，第七部，引自拉康《文集》第 114 页。

容，它此后将平静下来沉积在各种伦理体系之中。尼采和萨特两人都在这种伦理的谱系从这么一种古老的空间补贴中出现时对之进行了穷形尽相的探讨，在这种补贴空间里“好的”只是与“我的”位置相联系的东西，而“坏的”则代表了我的镜子竞争者那一方面。我们可以进一步表明道德伦理思想的古代的或返祖的趋势，只要我们认识到它在符号秩序或说在语言自身的结构里显得没有位置，这种语言结构的变化是一种位置的转变，从结构上说不能支持这种环境同暂时占据它们的主体间的同谋关系。因此我们可以把幻象描述为一种特殊的空间构造，它的实体使那种内在/外在的关系互相娱乐，之后又贯穿了那种原始竞争和形象的转移的替代，并由它们重新组织起来，原始的自恋主义和攻击性是没有区别的，虽然我们日后关于善和恶的概念是由此而来的。这一阶段已经是一种异化——主体被自己的镜中形象迷住了——但用黑格尔的方式来说，这是为一种更积极的进化所必不可少的异化，它与那种进化是不可区分的。我们必须这样来理解心理发展的下一个阶段，在这个阶段，幻象自己通过进入语言的异化而被符号秩序接收了。黑格尔的辩证历史的模式——正如让·伊波利特在拉康的第一篇讲演中的插话所表明的——在此仍是一个基本的模式：“这种发展（人的自足体，尤其是大脑皮层的发展）是作为一种时间性的辩证法而存在着的，它决定性地投射出那种作为历史的个体形成：镜子阶段是一出戏剧，它的永恒的动力状态总是从不充分状态变化到期待状态——对于它的主体来说，这出戏剧捕捉到了空间同一性的海市蜃楼，载着整个幻想的系列，这种幻想系列涉及从碎片的身体形象到那种我们称之为整体的矫形形式的东西——到那种最终的关于一个异化的同一性的防护甲的假设；这种防护甲的坚硬的结构标志着主体整个儿的心灵发展。这样，Innenwelt（内心世界）和 Umwelt（外在世

界）结合于其中的循环便破裂了，这造成了那种要清算它的不可穷尽的企图，而这正是自我的收获。”①

到了符号阶段，就应该指出拉康关于精神分析里的语言功能概念的独创性。新弗洛伊德主义者把语言在分析情境或“谈话疗法”中的作用理解为一种我们或许会称之为表达和表现性的美学：患者吐露自己，他的“解脱”来自他得以用词语表达了什么（或者，根据一种眼下的意识形态，来自他已同别人“沟通”——交流）。对于拉康来说，事情正相反，这一后来的分析情境中的言语活动是由于它完成与满足了以前的早期童年没有完全实现的进入语言或符号的阶段而获得其治疗效力的。

拉康对于儿童语言发展的强调——在这个领域他的著作必然援引了许多皮亚杰的观点——一直被批评者误解为对弗洛伊德的“修正”，即采用某种更为传统的哲学的形式，用镜子阶段的心理学材料和语言获得来替代婴儿性却和恋母情结等更为典型的精神分析材料。显然拉康的著作必须被当作对经典弗洛伊德主义的整体内容的预先设定来读，不然的话它只不过是另一种哲学或思想体系。在我看来，语言学材料并不是要用来替代“性”的材料；不如说，我们必须把拉康的“符号秩序”概念理解为这么一种企图，它要在力比多分析与语言学范畴之间创造媒介，或说是提供一个让我们能在一个共同的概念构架中谈论两者的译码体系。这样，弗洛伊德的心理概念中的奠基石，即恋母情结，便由拉康转换进一种语言学现象之中，他把那种情结指定为主体对“父亲的名字”的发现，换句话说，它包含在幻想关系朝一种特殊形象的转换中，这是实在的双亲转换为一种新的、恶意的父亲角色，这种父亲角色是作为母亲的占

① 《镜像阶段》，《文集》，第97页。

有者和以法律地位出现的（同时，我们前面已经看到这一概念是怎样使奥尔蒂格继续在社会和家庭环境中坚持恋母情结的有效性，虽然在这种环境里这种关系的教区特点和纯粹的欧洲式特征已经不复存在了）。

因此，正如我们看到的，符号秩序是主体的进一步的异化；而这种一再地强调也进一步帮助我们从结构主义思想家对语言第一性的称颂声中辨别出拉康的位置（我们曾把它称为他的黑格尔主义）。也许同列维－斯特劳斯的原始主义的联系是经由卢梭达成的，在卢梭看来，社会秩序以及伴随着它的一切压抑首先同语言本身的出现相关。在拉康那里，不管怎样，语言的异化功能的类似意义已被一种明显的不可能性——不可能退回到一个古代的、前语言的心理阶段——堵截在乌托邦的半途中（虽然德勒兹和瓜塔里鼓吹的精神分裂看上去仍是在企图这么干）。特吕弗的影片《野孩子》（*L' Enfant Sauvage*）似乎给我们提供了一个语言不可避免地异化的悲剧象征，它比精神分裂者或自然人更为合适，在这部影片里我们看到的是语言学习像一种折磨人的酷刑，一种那个野孩子只能接受但又不能完全接受的肉体上的痛苦。

梅兰尼·克兰提供了这种令人烦恼的从幻想到符号的转移的临床相应物，并分析了一个孤独的、自我中心的孩子，向我们表明那种使孩子接近言语和符号的“治疗”，伴随着一种日益增长的焦虑，而非教益。这一病史（1930 年以“自我发展中的符号形成的重要性”为题发表）也可以帮助我们纠正我们自身的表现的不平衡以及从幻想到符号的“转移”概念，因为它展示了符号的习得是完全掌握幻象的先决条件。这么说，孤独的、自我中心的孩子不仅不能说而且也不能游戏，就是说，不能把幻想表现出来并创造出一些“符号”（象征物），在此上下文中象征物意味着对象的替代。迪克手边

的那几个贫乏的对象表现了一种无差别状态，这是一种“幻想化了的（关于母亲的身体的）内容。对于母亲身体内部的施虐狂式的幻想构成了同外界和现实的第一个也是最基本的联系”。[①] 心理投入外在世界，或换句话说，幻象自身的发展被它的最基础、最退化的形式吸引住了。那些小火车是迪克和他父亲的表现，而那种黑暗或车站则代表了母亲。焦虑的恐惧阻止了孩子进一步发展符号的替代和拓展他狭小的对象世界。

梅兰尼·克兰的疗法在于引入这一未加败坏的语言和符号秩序领域；正如拉康所看到的，这里并没有什么特别的狡诈或戒心。[②] 词语化本身在形象的幻想之上设置了一个符号关系；孩子们幻想火车开进车站，“车站是妈妈；迪克进到妈妈身体里去了”。[③]

这就足够了：从这一点开始，孩子神奇地开始发展他同他者的关系，嫉妒、游戏以及替换和语言活动的大为丰富了的形式。符号之物如今释放了原先一直被阻塞了的全新对象的幻想性投入，并允许了那种梅兰尼·克兰在其文章里称为“符号形成”的发展。这种符号的或替换的形成是心理进化的一个基本的先决条件，因为它独自引导主体去爱那些本源的、现在却被禁止或忌讳的母性存在的对应物；拉康会把这一过程吸收进语言学领域的转喻的转义活动之中，[④] 而这种新的、复杂的“修辞学的”机制的深刻效果是在想象之物的前语言领域里无法获得的，在那里，就像我们知道的，只有内在与外在、好与坏的最初步的对立在起作用；这种修辞机制的效

---

① Melanie Klein, *Contributions to Psychoanalysis* 1921-1945 (London 1950)，第238页。

② 参看《讲演集》，卷一，第81页。

③ Melanie Klein，作品已引，第242页。

④ 《文集》，第515页。

果能用来强调一种转换并使之戏剧化地表现出来。语言给“欲望”带来了这种转换，而如果没有这种语言的转换，欲望便还不能被称为欲望。

现在我们不妨尝试一下来更为完备地描绘出拉康的语言概念，或至少是那种表达言语的特征，它在心理的结构过程中是最为基本的，因而可说构成了符号秩序。我们不妨就把这些特征分成三组来考虑，尽管这样，它们还是很明显地彼此紧密地联系在一起的。

第一组——我们已在父名的俄狄浦斯式的现象中认识了它的作用——可以被普遍化为语言的命名功能，它的深刻的后果对主体自身也不是没有影响的。因为一个名字的获得是在主体在其对象世界里的彻底的位置转移之中完成的：“一个名字无论它多么含混都指定了一个特定的人——这正是走向人类状态的过程所包含的。如果我们必须确定它是一个男子（原文如此）变成人的那一瞬间，那么我们便可以说，正是在这一瞬间，你把它想得多么短暂都可以，人进入了一种符号关系之中。”我们应该看到拉康对语言的对应物的注意集中于那一类词——首先是名字和代词——集中于那些狭窄的缝隙（它们像是一些移动装置，一些搬运者，把一个自由流动的句子固定在一个特定的主体上），集中于那种动词的衔接（在这种地方，主体置入象征之物的活动特别容易被人察觉到）。

然而即使在这里，我们也必须在这些词的类型的各种各样的可能的效果之间作出区分：名词，尤其是父名本身，唤醒了主体的功能意识，这在某种程度上是客观的，独立于他自身的存在。这种名字带来了从这里和现在的幻想之物中解放出来的可能：因为通过语言而达到的父亲功能和生父之间的分离正是允许儿童以自己去取代父亲地位的条件。那种拉康称之为规律的抽象化秩序同样也把主体从他的直接的家庭环境和前符号阶段的“坏的直接性”的束缚中解

放出来。

而代词是一种联系着的但却是彼此区分的发展的焦点，这种发展只能是无意识本身的显露。对于拉康来说这的确具有分开所指和能指的符号学分数的分数线的重要性：代词，第一人称，能指，作为主体的划分的结果派生出“真实的主体”，仿佛它是一种隐蔽的东西；它们在自己的位置上留下了一个“代表”——自我：“主体是在符号之中由替换或置入塑造成形的，不管我们是否与人称代词‘我’，与给予他的名字或加于他的‘某某的儿子’打交道。这种置入是符号秩序或能指秩序的东西，这种秩序只是在后来才被永恒化了，这是通过能指与其他能指之间所包含的关系达到的。以语言为中介的主体不可避免地被划分开来，因为当它在符号链——能指在自身间的关系——中变成一种‘被表现出来的东西’时，它便被符号链排斥出来。”① 因此，语言学家所坚持的 énoncé（陈述）与主体构建之间的不一致性［或如洪堡在作为被创造出来的对象（ergon）的语言与作为语言创造力的语言（energeia）之间所作的更为宽泛的区分］便与无意识本身的出现相一致了；在接受名字的过程中，主体转化为一种自身的表现，这个被压抑、被异化的过程正是主体的现实。

无意识通过无非是获得语言的压抑而产生出来的东西在作为一个整体的交际环境中被重新解释了；拉康对能指的重新定义——“能指是为另一个能指代表主体的东西”② 在此启发我们，比起以前那些特征来，它不如被称为语言异化的另一种形式，不过当然是不同方面的异化，即，无可逃避的他人中介或调解进入了视野，这个他人可能带着个大写字母 O 或 A，或就是父母：然而在此，由双

① Riffler-Lemaire，作品已引，第 129 页。

② 《文集》，第 819 页。

亲尤其是父亲体现的法律进入了语言本质自身之中，这种语言的本质由儿童从外部接收，并像他学说话一样明白地说着他。因此，在这个主体通过语言异化的第三阶段，我们遇到了这一战略的更为复杂的迹象，在别的地方我们一般地把这种战略描绘成结构主义的根本的能力获得机制，也就是说，是一种由语言自身的模棱两可的本质所提供的、在作为一种语言结构的言语概念中向前或向后细微地移动的可能性；这种语言结构的对应物可以平列出来，而从一个相反的方向来理解，即把言语视为交际，则允许了语言过程（发送者/接收者，主动者/被动者等等）[1] 的戏剧化。拉康的“字母 A”便是这种叠加的焦点，它同时构成了俄狄浦斯式环境中的戏剧化人格（尤其是父亲或他的替代）和表达的语言自身的结构。

因此，符号异化的第三个方面，即由他人导致的异化便越入一种更为人熟悉的形态，即拉康在他的成熟言论中给出的对于“符号链”的思考，[2] 它潜伏了一场反自我心理学的斗争，这是通过一场长期的关于分析抗拒和主体的自我的强化的争论而出现的，这是新弗洛伊德主义强调的重点。拉康的论断最终在一个概念上面建立起它的原则和有组织的主题，“这个概念是关于能指的功能的概念，这种能指展示了这么一个位置，在此主体必须从属于它，并且从属到这样的地步以至于它自己已在实际上被颠覆了（suborné）”。[3] 结果便是主体为语言所决定——这并不是说它是一种语言决定论——这是通过一种对弗洛伊德的经典无意识概念的语言形式的重写而达

---

① 詹明信，《语言的牢房》（普林斯顿，1972），第205页，在此我要补充一点，即在那本书中对拉康及阿尔都塞的思考现在看来已经不合适，也没有用了，让现在这篇代替它吧。

② 见《耶鲁法国研究》（*Yale French Studies*），#48，1972，第39—72页。

③ 《文集》，第593页。

到的；我们不妨引一句无疑是拉康的最有名气的话：“无意识是他者的话语。”[1] 对于那些我们当中的仍然习惯于传统的无意识形象，即把它视为一个久远的本能的沸腾的大锅（并倾向于把语言同思考、意识而不是其反面的东西相联系）的人们来说，拉康的重新定义必然令人惊诧。就语言的相关所及，求诸黑格尔在解决这种惊诧以及更为哲学性质的对于普遍的异化尤其是与他人的异化（主人/奴隶那一章当然是最基本的文献）的关心方面具有战略性作用：如果我们能使我们自己把语言当作一种异化结构来思考——尤其包括我们上面所阐明的那些特征——我们便已在定向欣赏和赞同这一概念的半途中了。

这条路的另一半路程无论如何有着更多的障碍，我们的先人之见倒并非关于语言，而是关于无意识本身。无疑，当我们回想弗洛伊德通过“设想的体现”[2] 这个概念提出的暧昧不清的意思时，无意识和本能之间的关系还显得不很成问题，在这些少有的片断中，诸如在他的死的愿望的假设里，弗洛伊德自己显得在目的上和理论上表达不清。然而这个概念的功能是清楚的：弗洛伊德想避免给人这样的印象，即本能或内驱力（Triebe）是可以在一种纯粹状态下设想出来，甚至只是为了构筑一个心理模型的目的；而他的同一反复的形式意味着强调，不管我们退回到心理历史的多么远的地方，在那里发现的本能同这些本能被束缚于其中并且必须通过它们表达自己的幻想或对象之间的联系都是不可分割的。可是说本能或力比多本身，不管它们是多么的充满沸腾的能量，都不能独立地从它们的再现中构想出来，简而言之，用拉康的话来说，不管它们多么久远，本能已具备能指的秩序又是什么意思呢？因此拉康地形学的 A 的位置

---

① 《文集》，第 814 页。

② 弗洛伊德，作品已引，卷十四，第 152—153 页。

无差别地指定了他者（双亲），语言或无意识，在此被称为“能指的实库”，或换一个词，是破烂杂货堆藏实，里面仍存放有主体的最古老的幻想或幻想的碎片。两种著名的但却并没有很好被人理解的曲线以一种既动态又静态的形式表明了这种地形学。那种静态的例子当然便是那种所谓L图式,[①] 在此，主体的有意识的欲望——他自己理解为他的欲望对象（a）与他自己或他的自我（a'）之间的关系——是由一种更基本的介于真实主体（s）与大写字母A即他者、语言或无意识之间的关系调解的。在这种地形学的动态例子（即所谓“欲望的曲线”）——graphe du désir[②] 里，这种主体的结构便已然由欲望的运动投入到运动之中了，这种欲望的运动被视为一种宣言，一种表明的行为：这种曲线的不可穷尽的魅力来自思考它的交叉点的困难，在这些交叉点上，主体的言语行为在从发送者到接收者的路途上被“能指链”的回溯性效果逆转过来，朝相反的方向运动，在这种方式中，大写字母A构成了这两种轨道的源泉和满足。

然而，我们将会看到，即使语言被赋予了主体的异化的内容，它仍会以精神分析创立阶段对性的决定作用的强调来修正拉康的语言学癖好。换种说法，即使人们赞同把阳具的临时状态视为一种能指，语言和性之间的关系仍然有待说明，令人产生疑问的是，一个使人能够用谈论语言来代替谈论性的系统必然泄露了一种修正论的，甚至干脆是唯心论的企图。关联是通过在需要（“纯”生物学现象）和要求（纯粹人与人之间的、只有在语言出现之后才能想象的现象）之间作出一种区分来达到的：性欲望是一种从质上说是新的、更为复杂的领域——这个领域是由于人类与其他动物相比要成熟得晚而被打开的——在这个领域里，原先那种生物本能必然经历

---

① 《文集》，第53页。

② 《文集》，第805—817页。

了一种向一种基本的交际的或语言的关系的异化——这便是被他人认识的要求——以便寻找满足。但这种异化也说明了为什么对于拉康来说性欲望从结构上说不能带来最终的满足："快感"（plaisir）——作为一种纯粹肉体上的紧张的瞬间的缓解——同"愉悦"（jouissance）是两回事，它涉及一种被他者认识的要求，这在事情的本质上（在语言的本质上?）永远也得不到满足。这种主体和他的欲望之间的结构的距离可以用来作为拉康的神经病和性反常的类型学的赋予能力的机制；而在此，拉康比他为那些人类心理的原始性失常的本体论尊严所作的辩护更具有说服力："歇斯底里的象形符号，病态的恐惧的纹章，曲折费解的阳痿的护符，禁忌的谜语，焦虑的宣谕，人物的盾徽，自我惩处的印记，恐惧的伪饰——这些是我们的释义学辨明的奥义，是我们符咒的召唤解开的含糊不清的谜，是我们的辩证法破除的诡计，这是一种被囚禁的意义的解放，它把意义从 palimpsest（隐迹纸本）[①] 的揭示转移到言语的神秘和宽恕的经过的词上面来。"[②]

然而，作为前语言要求的欲望概念以及作为一种语言或"能指链"的无意识概念导致了某种类似对显露出来的心理过程进行修辞分析的活动。众所周知，对于拉康来说，不仅欲望是一种转喻的功能，症候是隐喻的产物，而且整个成熟主体心理生活的机制——正如我们前面所看到的，它包含在无限的替代的产物之中，用梅兰尼·克兰的话说，包含在"象征形成"之中——也可以说在本质上是一种形象的东西，形象化是语言的特征，它使得同一个词可以在好几个意义上使用。与能指链对应相关的是"所指的滑动"概念

① 即把羊皮纸上原先的字迹擦去，再写上新的字句的稿本。化学家借助试剂可使原先的文字重新变得清晰可辨。——译注

② 见"The Function of Language in Psychoanalysis"，Wilden，作品已引，第44 页。

(glissement du signifié)，它使得心理所指被从一个对象移置到另一个对象。在这里，幻想之物的材料再次被用作说明符号之物的一种有用的对立项：象征之物及其所指的滑动不仅知道精神分裂者语言中的结构性失调（这种人的能指链的句法经验由于他人的激烈的排斥和禁止已经崩溃了），它还可以说具有某种在所谓动物语言里类似一种零碎的东西，这种动物语言构成了适于想象之物的信码的类型，它并不含有对他人的要求，只有一种固定的能指与所指、信号与地点间的一对一关系，在此，更具人类特性的形象化现象是不存在的。①

主体的移置和把无意识重新定义为语言，欲望的地形学和类型学及其具体化——这是“拉康主义”的梗概；但如果要使之完整，我们就必提到在拉康毕生的著作中的第三种占压倒优势的成见，它最符合一时的需要而且最容易为门外汉所忽视，这便是分析环境本身的战略，尤其是分析者的参与和传递的本质在其中所起的作用。很清楚，在拉康的关于事物的图式里，分析环境的独特性以及它的象征的及治疗的价值是从这样一个事实里生成出来的，这个事实便是，在同一个交际环境里，他人被告知但却并没有在功能上卷入：分析者的沉默于是导致了主体对于他者语言的大写字母 A 的依赖，这是为了成为一种看得见摸得着的东西，而主体在任何具体的人与人之间的环境中从来也未能成为这样。因此，主体关于他附属于一种异化的能指的日益增长的经验是与理论家摒弃主体的哲学在同语言整体的关系中指定给主体一个偏离圆心的位置的哥白尼式企图相一致的。

我们现在可以问，除了那种偶尔附带地提一下诸如动物语言之类的东西，我们关于后来教育中的想象之物的地位还能说些什么呢？我们随后就会看到，幻想之物在拉康后期著作里逐渐被遮掩得

① 《文集》，第 297 页。

暗淡无光与符号之物的特定的过度估计并不是毫不相关的；符号之物的这种过高估计可以很恰当地说是一种意识形态的东西。在此，我们不妨提出，想象的思想方式以一种我们一般认为是伦理判断的形式植根于成熟的心理生活之中。在那种内在或外在的维持或拒绝里，“好”与“坏”只不过是一种现象的地理关系的位置描绘，这种现象是关系到我自己的关于中心的想象性概念：我们可以目睹一切喜剧，它不仅在这个行为世界之中，也在思想世界之中，在这个世界里，作为消费资本主义社会的思想生活特征的私人语言的巨大增长，围绕着思想家出现的私人宗教——正如目前被人研究的——只有他们通过第一流的竞争“信码”发出的诅咒方能与之匹敌。激情的想象来源，诸如伦理学，总要被它们当中的双重行为以及环绕在二元对周围的主题的组织所同化；我们必须考虑这种思考的意识性质；不是考虑它的中心范畴的形而上学性质，而是，如德里达和利奥塔（Lyotard）强调指出的，考虑它以集体的历史和历史性的个体转移现象来替代个人关系的范畴。

在拉康的论文“康德与萨德”中，这种伦理学观点似乎找到了一种确证；在这篇文章里，通过第一人称构筑一种理智的、连贯的（换句话说，符号的）伦理系统的尝试的原型因一种同第二人称的谵妄的理性的结构性类比而受到彻底的怀疑。康德试图把伦理学普遍化，并为一个普遍适用的伦理规则建立标准，而这个规则并不建立在个体环境的逻辑之上；然而康德仅仅在把主体同他的对象（a）剥离开上面获得了成功，他努力把愉悦性同善分离开来，因此把主体独自留给了规则（A）：“道德戒律难道不可以说是在这样一种环境中表现了欲望，即在其中欲望不是主体，而是缺乏的对象么?”①

① “康德与萨德”，《文集》，第780页。

然而这种结构结果却证明同性反常相一致，拉康把它说明为以主体自身为代价的对他人愉快的迷狂，这也由萨德的长篇大作不厌其烦地表现出来。

不管这种分析有多少哲学价值，在目前的语境里它有这么一种长处，即能使我们设想把想象之物与象征之物之间的地形学区分转化为一种真正的方法论的可能性。“康德与萨德”在道德哲学领域的确像是一种逻辑上的悖论，这使得拉康的其他领域的读者大惑不解。比如，我们找到一个合适的例子，即关于分析环境的时间选择的精神分析考虑，但它却出人意料地被一种关于逻辑混乱或无逻辑悖论的沉思打断（见“逻辑时间”），其结论是要迫使我们重新把个体的主体的时间引回到被设想为普遍的或非个人化的心灵活动中去。在另一些地方这种实验颠倒过来，或然率的规律被用来表明符号规则性（用弗洛伊德的话来说，是结构的重复性），如果没有这种规则性，主体便只能被纯粹的个别的机遇所撞击。拉康不管怎样也自己解释过这些难题，并计划，用他的话说，“引导那些追随我们的人进入到这样一个区域，在那里，逻辑本身也由于幻象和符号之间的触目的不可通约性而动摇了；这并不是出于同作为结果出现的悖论一起的自鸣得意，也同任何所谓思想的危机无关，而是相反，是要恢复被揭示出来的结构鸿沟的非法的光芒，这个鸿沟永远能指导我们，并且首先会锻造出能够通过它自身的不可同化性而解开自己的秘密的微分学方法”。①

“康德与萨德”以一种相同的方式把道德哲学的谋划转化为不可解决的思想的悖论，这是通过反复地循环叙述这一悖论以致主体与规则之间的内在鸿沟被人所理解了。而现在我们则可以问是不是

① 见“主体的颠覆与欲望的辩证法”，《文集》，第820页。

可能也在美学理论和文学批评领域中运用这种相同的幻象与符号的区分，从而给精神分析方法提供一个比它在传统的文学精神分析活动中更富于成果的使命。

三

关于弗洛伊德式的批评，我们每个人——不管好歹——都对它的终结有一番极为生动的想象；但这未免为时过早，因为我们先得问问能否设想出一种真正的拉康式的批评。拉康同他的创始者之间的关系——他是重写了这位始祖呢还是仅仅复活了这位始祖？——本已暧昧不清，现在更是成问题了：在阐释的基点上，无论是以拉康式的阅读截然改变自弗洛伊德以来所有精神分析批评的经典主题——恋母情结、双倍与分裂、男性生殖器、失落的对象等等——的企图，还是继续捍卫“字句的实例”（l’ instance de la lettre）的语言灵感的尝试，它们都造成了隐喻与换喻之间的分歧；这种分歧被扩大到如此地步，以至任何正统的精神分析的成见都似乎被不留痕迹地遗忘了。[①] 无疑，从某些方面来讲，这种方法上的波动可以从我们上面所讲到的观点来看，也就是说，在阐释符码的水平上，拉康的位置并不是一个经典精神分析概念的语言学替手，毋宁说，是两者间的中介：这关系到一些战术技巧，而这些战术技巧并不是在每个文本中都能够得到成功的实施。

然而这个问题还有另一个方面，一个更具结构性的方面，它提出了艺术作品的意群（syntagmatic）组织问题，而不是提出——这更像一种恰当范例——“破译”或阐释艺术作品的阐释性图式的问

① Guy Rosolato 的《论象征》一书中的美学章节能为这一命题提供证据。见 *Essai sur le symbolique*（Paris：Gallimard，1969）。

题。弗洛伊德本人的两篇最精彩的叙事阅读——关于詹森的《格拉迪瓦》和霍夫曼的《睡魔》——转向了妄想。妄想使主体的毁灭得到缓解但又同时使之达到极点，它们扼要地表明了治疗的流程，这也是疾病的轨迹，并且最终是心灵自身进化或成熟的轨迹。因此我们具有了一种叙事，它正式要求一种规范（成熟、心理健康、治疗）的终极形态；这些叙事就驾驶着它们的航程朝向这个规范行进，不管这个航程是灾难还是幸运。而关于这个航程本身，叙事什么也说不出，因为它并不是一个领域或范围，而只不过是一种组织机制，或者说，一种形态界限。

想象一种拉康式的批评并不困难，虽然我还不知道曾有这么一种批评；在这种批评里，从幻想之物到象征之物的转换（我们在前面已描述过）在组织意群运动中起到了与从混乱无序向符号秩序自身的形态界限转化的叙事相类似的作用。这一举动的风险在于把拉康独创的东西同化为一种从自然走向文化的结构主义范式，这种范式更广为蔓延，如今已变成一种惯例化了的东西了。此刻我们无疑应该问自己，拉康对于法律以及主体进化中阉割焦虑的必然性的强调——这与布朗的多态性反常（polymorphous perversity）包含的本能的和革命性的乌托邦、赖希的生殖器性行为、马尔库塞的母性的超我在精神上是多么的不同——是否同经典结构主义范式一样具有一种内在的保守性呢？拉康的文本创造出了它自己的修辞法，这种修辞法赞美对法律的服从，更确切地说，赞美主体对于符号秩序的臣服，因此，它免不了产生出一种保守调子，更确切地说，它免不了有种把明显反乌托邦的图式错误地与一种保守主义同化起来的可能性。从另一方面看，如果我们还记得对于拉康说来，“服从法律”所指的并不是压抑，而是一种颇为不同的东西，即异化——在此这个概念的意义很暧昧，黑格尔便是在这种意义上设想这一现象的，

这同马克思相对立——那我们就可以十分清楚地看到拉康思想的悲剧性，而它所包含的辩证法的可能性便也尽在其中了。在拉康发表过的文学诠释中，最站得住脚的是那篇《论（爱伦·）坡的〈失窃的信〉》[1] 的讨论，它提示我们，在拉康看来，规范可以是叙事探索的所在地，尽管还有一种特殊的说教或“图解”的类型，[2] 这与弗洛伊德是截然相反的。在拉康看来，坡的故事权威性地表明了“一种形式化的语言决定主体”[3] 的方式：在与信本身或能指的结构性关联中我们可以看到三种互不相同的位置——国王的位置、王后的位置以及大臣的位置，这种能指在叙事的结局中证实了位置的变化，杜宾取代了大臣的位置，而大臣则取代了从前王后的位置，这就把一种结构力量施加于在某段时间里占据这些位置的主体身上。因此能指链变成一种恶性循环，而关于规范本身、关于符号秩序的故事，也就不是关于一个“愉快结局”的故事，毋宁说，是关于一种永恒的异化的故事。显然，拉康对于这个叙事的阐释是一种寓言性阐释，在这里，叙事的所指被证明恰恰是语言自身。这种阅读的相对的丰富性再一次从交流过程和从中获得的不同位置的多元性的戏剧性结构中派生出来；但如果我们考虑到其中进行的抢座位

---

① 爱伦·坡的《失窃的信》故事梗概如下：王后收到一封独告信，适逢国王走进王后的卧室，她便把开了封的信放在桌面上，心想这样反而不会引起国王注意，然而大臣 D 却在王后的眼皮底下用调包计把信偷走，因为国王在场，王后不便声张。事后王后命警长找回失窃的信。警长竭尽全力，甚至搜查 D 大臣的家也无法找回那封信，只得求助于业余侦探杜宾，他不费吹灰之力就弄到了失窃的信，捞到一大笔酬金。当警长请教杜宾时，他说，根据推理，大臣会像王后那样把信放在一个最显眼的地方，以此来作为密藏的方法。于是，杜宾便在壁炉上挂着的文件架里找到了这封信，把它偷回来，并放上了一封相似的信。——译注

② 见德里达，“The Purveyor of Truth”，载《耶鲁法国研究》1975 年第 52 期，第 45—47 页。

③ 《文集》，第 42 页。

游戏，拉康在这方面的阐释便重又加入到目前已经惯常化了的结构主义概念中去，这个概念便是文本的自身指涉性（auto-referentiality），我们在“太凯尔”作者的著作里、在德里达以及托多洛夫的阐释中都曾看到过它。① 以这种方式阅读——不过后面我们要指出，这并非我们阅读拉康文章的唯一方式——《论坡的〈失窃的信〉》，我们便会看到，由于它对能指的首要性的纲领性展示，它为一种我们不妨称之为结构主义意识形态的东西提供了强有力的进攻手段，我们这么说是为了同它的其他方面的成就相区分（这种意识形态激烈地表现为用一种系统的替代物即“指称对象”来取代所指；这样一来，它就使人合乎逻辑地从一种正确的语言学论断即所指是能指的组织结构的结果或效果转向这样一个颇为不同的结论：指称对象，例如历史，根本不存在）。然而当前的语境为这种充满意识形态的暴行提供了一种说明，这种意识形态效果是通过拉康的揭示出现在我们面前的，或者说，是由拉康制造出来的：的确，在它的开场白中，拉康多方面地修正了那种“想象性的影响范围”（“已远没有表现出我们经验的本质，它仅仅揭示出其中那些反复无常的东西”②），并做出一个诊断，这个诊断牺牲了想象性的东西而过高估计了符号性的东西，它把想象性的东西置于一种几乎是无可逃避的呈现状态之中。

这样，我们由拉康本人的文字批评的曲折又重归我们自己的假设，就是说，幻想之物与符号之物之间的区别，以及对一种能够公正对待它们之间的质的鸿沟的特定分析的要求可以被证明是一个对于测度一种特殊思考方法之范围和界限的毫无价值的仪器。如果我们总是不能满足于冥思苦想拉康的文字批评在将来会是什么样子，

---

① 见《语言的牢房》，第182—183、197—201页。

② 《文集》，第11页。

如果显然《论〈失窃的信〉》不可能构造一个这种批评的模型，既然情况相反，文学作品只是一种为非文字性主题的令人眼花缭乱的展示服务的前文本，那么至少我们可以把这两种秩序或记录的概念用作展示其他批评方法之不平衡性的手段，并提出它们或许可能结合到一起的路径和一个折中的多元论解决。因此，举个例子，再明显不过，整个研究形象和捕捉形象的范围必须被转移，当我们抓住了一个给定文本的形象内容，这不是通过这许多线索进入它的观念内容（或“意义”），而是一种想象性材料的沉积，作品必然在这种材料之上达到效果，也必然在这种材料上发生转变。因而文字文本同它的形象内容的关系——尽管在自浪漫主义以来的现代文字中感性具有一种历史性优势——并不在于它是幻想的产物，相反，却由于它是幻想的主人和驾驭者，在控制的种种手段之中，既有直截了当的压抑（这把感情形象转换到某种让人更舒服的咏读符号中去了），也有那种超现实主义的更为复杂的吸收同化的模式，而其新近的发展则是精神分裂式的文字。[①] 只有通过把握形象——还包括纯真的神话和妄想的残存的断片——并且把它当作幻想性的东西的踪迹，当作纯然私人的或生理意义上的经验，当作象征符号下面的起伏变幻的大海，这一类批评才能够重新发现它同文学文本间的充满生命力的阐释学关系。

然而形象批评提出了一个我们拖延到现在的问题，就是说，既然批评实践的问题如今毋宁说是个抽象理论问题，那么，我们怎样来确认这种幻想性材料呢？问题尤其在于某些同样的内容会在不同的时候或不同的上下文中既是一种幻想经验的一部分，又是一种符号系统的一部分。勒克莱尔（Leclaire）的那个关于青铜烟灰缸的

① Leclaire，“A la recherche”，第382页。

有用的例子阐明了这种显示的渐变，这种显示的渐变表现为对物体的形状和发黑的金属表面的内在感知，对于它在手中的质地和它光洁度对于眼睛的内在感知，其后它又慢慢借助名字进入了各种各样的符号系统中去，在那里它仿佛找到一个暂时的家，首先作为一件有其功能的物件（“烟灰缸”），其次作为一件古董，再进一步又成为田园式陈设的某种特殊风格的样品，诸如此类。这种直接的感性知觉经验同各式各样的抽象系统（一件物品的名字允许它在其中植入）之间的分歧对于我们已不是什么陌生的东西了。

不管怎么说，我们还是有可能阐明一个给定对象分别被想象和象征功能决定的更为具体的规划，比如说“对同一件事，如果我们绝对地看它便会把它看作幻想性的，而如果我们把它摆在相应的限制了它的其他因素中，把它当作一种区分的价值，那么它又会变成一种符号性的东西”。[①] 这个精彩的阐述——这归功于奥尔蒂格（Ortigues）——似乎不应在一种前历史的系统中加以普遍化，虽然奥尔蒂格仍要不停地为我们提供这种东西，在这种前历史系统中，幻想之物变成了眼睛的统治方式，而符号之物则成为耳朵和语言的统治方式；在这个系统中，“物质的幻想”以及它对那种单一的意义充填的迷恋是同那些区分性系统对立的，因为这种系统从根本上说具有一种语言的、社会的性质。不幸的是正如我们就会看到的，这种对立恰好是一种幻想性的对立。然而惯例却有效地坚持认为幻想对象有一种使自身绝对化的趋势，它排斥同其他事物的关系，并以一种自由不羁、落落寡合的方式把感觉机制弄得黯然失色。与此相反，符号系统的成分总是明显或不明显地被嵌入一种复杂的二元对立之中，并彻头彻尾地服从于格雷马斯称之为“符号学的抑制游

① Edmond Ortigues, *Le Discoure et le Symbole*, 第 194 页。

戏”的那种东西。

随这种确定性而来的问题是，当我们重新把主体引入关系中时，它所占的份额已经有所变化，原先有助于通过个别幻想对象的孤立化进行指定的东西，现在却成了一种二重关系，就是说，我们必须理解符号性东西的二元对立系统在原先的幻想性东西的二重逻辑中引进了第三种因素：“因此雅克·拉康正确地把幻想性东西的本质定义为‘一种二元关系’，一种暧昧的反复加倍，一种‘镜像’反射，它是主体与它的他者之间的直接的关系。在这种关系里，每一方都转瞬间过渡到另一方从而迷失在无穷无尽的反射游戏中。幻想、欲望和有限性存在的现实——这种现实只有当生成第三种形态时才会从主体与他者矛盾中出现——在这个决定每一方的‘中介’概念的安排下进入一种逆向的然而却是积极的关系之中。这种关系会在语言中得到发展。整个符号化的问题便在于此，在于这个从二元对立过渡到三方关系的通道之中。这个通道正是从欲望到概念的通道。”① 从另一面说，我们在前面已经讲过，把一种激烈的对立关系搬上舞台在某种程度上正是暗地里把幻想性思考本身重新引入了一种思想，这种思想明显的是要克服那种幻想性；但这并非要遗弃幻想性东西取而代之以符号性东西——好像一个“坏”，一个“好”——而是要构造一种方法，它能够在保留它们彼此间尖锐的不一致的同时把它们阐明。

从这个角度我们可以回到我们对当前文学方法的批判中去。现在已经很清楚，我们必须在形象批评之外和之上把现象学本身作为批判性反思的目标。迄今为止，现象学的基本分析材料——时空经验，元素经验，主体性构成机制的经验——几乎完全是从幻想或想

① 见《耶鲁法国研究》(*Yale French Studies*)，#48，1972，第205页。

象的国度取来的。现象学批评以胡塞尔的著名口号“回到事物本身”为一面大旗，显然它在疗救那种过分智性化了的艺术作品概念方面起了重要作用，因为它试图在审美文本中重建生活经验的本真性和感性的圆满性。回顾一下就可以看到，由现象学主义者尤其是梅洛－庞蒂发展的美学是把感知作为它的首要概念的，而这又是通过精心构筑一种艺术语言而建立起来的，这看上去简直就像是那种从幻想性东西中构想出来的符号性东西的理论原型。从另一方面看，我们不能够说这种现象学批评以其最严格的形式在美国已被广泛运用；在美国，试图取代这种批评但又时时声明它的权威性的批评是一种远为明显的意识形态阐释，它通过“自我”及其种种认同危机来解释作品。当我们阅读这种显然已占主导地位的学院派解释的意识形态以及那种所谓“多元主义”时，我们会看到它没完没了地摆满在主体、自我和他者之间；这反映出了幻想性东西本身的视觉上的错觉，而拉康全力攻击自我心理学的力量也许在这里面临崩溃。

无论如何，我们必须在这一研究领域里特别进行一种重要的变换，因为这种在前社会形态中构架起来的研究有一种货真价实的政治后果。这种研究方法——即在他者性中阅读文化现象——出自萨特的《存在与虚无》中的他者关系的辩证法。在此之外，它还来自黑格尔《精神现象学》中关于主人与奴隶的思考。这种辩证法，尤其经过《圣·热纳特》的发展，为积极地批判那种决定关系奠定了基础：因而，它的一个特别分支，即法农（Frantz Fanon）的第三世界理论和殖民地的精神变态，以及与它相似的关于他者的理论总是毫无疑问地内在于一种政治学中，它以阶级代替了种族，以阶级斗争本身代替了殖民地独立斗争。

与此同时，福柯在文化和历史分析中验证了这种日益增长的他

者理论的影响，并考虑了一种排斥理论的更具结构性的形式。因此，继萨特在《圣·热纳特》中分析有罪性之后，福柯向我们表现了一个发展理性概念的社会如何发现同样有必要设置一个不健全和不正常的概念，并生成一种边缘化的现实，在同它的对立中确定自己；他论监狱和监禁的近期著作又重新参与进美国自阿提卡以来最为重要的政治现实潮流之中，即关于监狱本身的运动之中。

在另一方面，不能否认《圣·热纳特》是一部“镜像阶段”的史诗；[①] 这种政治现实同那种理论构架一样提示了那种流氓无产者的政治学，那种边缘性的政治学或“分子政治学”（德勒兹）都是一种意识形态。这种意识形态在某种意识上是60年代法国和美国学生运动的继承人，它本质上是一种伦理政治学，而不是公开的无政府主义政治学。这种政治学是由幻想的范畴支配的。然而，在漫长的航程中，一种伦理政治学本身便是一个用语上的矛盾，无论我们多么钦佩它的激情和它的义愤，这一点我们将在结论中讨论。

这些便是我们诊断为牺牲符号性东西而抬高幻想性东西的病症在当前批评中体现的某些形式。这不仅仅是一个方法问题或理论问题，而是一个关于审美生产的应用问题。我们不妨举出布莱希特的例子，他的反亚里士多德的戏剧理论概念以及拒绝观众的同情和“认同”的美学提出了一个问题，这个问题可以由我们当前的语境来予以澄清：我们应当指出，布莱希特对于“烹调剧”（culinary theater）的攻击——包括他的“史诗剧”理想带有的明显的悖论——最好被理解为这样一种企图，即阻塞幻想的投入，从而把观

① Mehlman，第182页。

察主体与历史的符号秩序之间的颇成问题的关系戏剧化。

至于那种沉思的极端，即那种对符号秩序本身的过分估计，则较容易加以描绘，因为这种特殊的“异端邪说”或“错觉”得益于符号学的发展。在这方面，符号学的根本规划可以说是一种符号秩序的名副其实的勘测绘制。因此，它的盲点或空白对于把幻想之物插入一个符号系统的模型中去这样的问题具有特殊的教益。我在此只举一例，不过这无疑是文学批评语境中最重要的一例——即，叙事学结构分析中的“人物”范畴的问题。①

由于“认同”和“观点”的意识形态已为人熟知，“人物”正是叙事文本中的一个点，在此，把主体置入符号秩序的问题最为尖锐地暴露出来。这个问题无疑不能由普罗普和格雷马斯的妥协政策解决——尽管他们在实践方面具有无可怀疑的价值——在他们那里，行动主体的拟人化残余仍然在“功能”或“动素”（actant）的伪装下继续存在。这里缺乏的不仅是分析的工具，它能够说明主体与它的叙事表现之间的不相称，或换种说法，普遍意义上的幻想性东西与符号性东西之间的不相称性，除此之外，还缺乏一种能阐明主体的各种“体现”自身之间的不一致性的工具，也就是说，我们想要弄明白的不仅仅是那种本韦尼斯特（Benveniste）教导我们的把第一、二人称放在一边研究而把第三人称放在另一边研究的做法，而且还首先包括拉康所强调的第一人称自身的主格形式和宾格形式的不同。在某种程度上，叙事分析中主体地位的理论问题本身反映了要把过时的主体从文学文本中剔除出去的现代主义实践的历

---

① 见罗兰·巴特，“An Introduction to the Structural Analysis of Narrative”，“*New Literary History*（vol. VI，No. 2，Winter 1975），pp. 259-290 以及 François Rastier，Un Concept dans-le discours des etudes litteraire，载 *Essais de Semiotique*，Paris：Mame 1973，第 185—209 页。

史性尝试。我本人的感觉，一方面，你不能否认主体会在叙事中充分地再现出来的可能性；另一方面，你却还应该继续探索一种更令人满意的表现范畴：如果是这样，那么主体与这样那样的个体或“视点”的关系——这仍是一个尚待说明的关系——就应该被研究那种主体恰当地植入其中的人物系统所取代。①

然而在一种更为普遍的方式中，这一进退两难的困境提示我们当今文学理论最迫切的需要是发展一种概念的工具，它们能适合于当代生活本身和当代文本中的主体的后个人主义（postindividualistic）经验。这样一种要求一直被当代修辞学反复强调，这种修辞学是主体的零散化的修辞学（也许最值得注意的是那本德勒兹和瓜塔里的《反俄狄浦斯》，它把精神分裂病人抬高成“欲望的真正英雄”）；但是马克思主义者却深信，意识之非中心化的理论和实践必然服务于“清除资产阶级个人主义残余并为即将出现的后个人主义思想模式准备基础”,② 然而这种认识仍还抽象，未能更加恰当地解决问题。不管作为一种分析机制它们最终能给我们提供什么实践价值，无论如何，拉康“颠覆主体”的结构主义图解还是让我们得以回过头去审度一些概念性先兆的参与性价值和它们的黑格尔主义局限，这些概念性先兆既包括《圣·热纳特》与热内·吉拉尔德的《欺骗、欲望与小说》中的辩证因素，也包括萨特在后期的《辩证理性批判》中提出的“系列性”（seriality）概念，这一概念预示了探索的未来领域，在这个领域里，巴赫金提出一种对话式言语的前

① 我近来两篇文章试图探索这种方法的可能性。见“After Armageddon Character. Systems in Philip K. Dieh'（Dick's） s ‘Dr Bloodmoney'”，载 *Science-Fiction Studies* 第5期（March，1975），第31—42页。及“The Ideology of Form：Partial Systems in La Vidhe Filk”见 *Substance*，第15期（Winter，1976），第29—49页。

② 詹明信，“On Goffman”，载 *Theory and Society*，vol. Ⅲ，No. 1，Spring，1976，第130—131页。

结构主义概念以及这一概念从中出现的社会经验的前个人主义形态。[①] 因而，如果我们试图扭转拉康的论辩（在《论〈失窃的信〉》及其他地方），并设想有朝一日语言和符号秩序的首要性被人广泛地理解——起码是被广泛地肯定了——那么这一切肯定是在对幻想性东西的估计不足和主体植入的问题中发生的，那时，海德格尔所谓“真理之无蔽状态”也许就会出现在我们面前。

德里达的指控完全正确，就我们的问题说来，拉康以及一般的精神分析寻找的是真实；退一步说，这种真理概念加入到经典的存在主义概念之中［如海德格尔的遮蔽与去蔽概念，萨特的间歇地改造“坏信仰”（mauvaise foi）的概念］。[②] 正因为这个原因，把逻辑中心主义与语言中心主义划为一种——因为它是结构主义的——提倡主体的非中心化的思想就似乎有些自相矛盾；而由于它又是“存在主义”的，它又被一种真理概念所引导，但它并非与现实相符（如德里达所指出），它是通向实在之物（the Real）的一种关系，至多不过是一种渐进地走向实在之物的途径。

这里并不是讨论拉康的认识论的地方，但毫无疑问，此刻我们应该回到一个概念上来，这是拉康术语的三价原子的第三项，而我们不得不承认我们竟在这样长的时间里对它闭口不谈。正如符号秩序（或语言本身）通过在原先幻想之物的镜像二元性的无穷反复之中引入第三种因素从而重新结构了幻想之物，我们也不妨希望实在之物这个新的第三者的迟缓的引入能了结那种幻想性对立，我们先

---

① 论系列性，见《马克思主义与形式》（普林斯顿大学出版社）；关于对话概念，参看巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，密执安州安阿伯 1973 年版，第 150—169 页。

② 德里达，第 81—94 页。

前讨论拉康的两种秩序时总不能免于一再跌入这种对立中去的危险。然而我们千万不能指望从拉康本人那里得到太多帮助，在考虑这一领域时他曾有这样的看法："实在之物，或我们感知到的诸如此类的东西，是绝对地抵制符号化的。"①（如果我们把贯穿他全部著作的零零星星的关于实在之物的精到评语汇编起来，那一定很有益处。）

然而，说出在拉康那里实在之物究竟意味着什么并不是比登天还难的事情。它就是历史本身：而如果对精神分析来说有问题的历史足可以是主体的历史，那么这个词的回声就提示我们，一种特殊的唯物主义与马克思的历史唯物主义相遇在一起业已无法避免了。这场冲突的第一回合是由拉康自己挑起的，他提出，他所运用的符号之物的概念可以同马克思主义和平共处（因为马克思主义语言理论仍待开发，这倒是大多数马克思主义者愿意承认的）。② 与此同时，他的全部著作毫无疑问地渗透着辩证法的趋势，那种相对说来黑格尔化的特点我们已在前面讲到。除此之外，他的著作让人着迷之处还在于它们总是在辩证阐述和静态的、结构主义的和空间化的地形学之间暧昧地犹疑。不管怎么说，在拉康那里有一种近似于形势分析的东西，这保证了能把这些结构转换为一种更具有过程趋向的某种类型的"阶段"，这与其他形形色色的结构主义图解有很大的不同。因此，在《论〈失窃的信〉》中，我们原先视为一种"结构主义宣言"的表面价值，那种反对所指的视觉幻觉的宣言在另外一些段落里却相反的指出，能指的循环往复的轨迹或许同辩证的自我意识的出现具有比人们通常所认为的更为密切的关系，此外，它还在业已描绘出来的结构主义阅读之上树立了一种更为辩证的阅读

① 《讲演录》，第80页。

② 《文集》，第879页。

方式。特别是当坡笔下的大臣暗示，正是在对符号之物的意识之中我们才能找到从幻想之物的视觉幻觉中解脱出来的途径："如果现在的问题同以前一样是要使信不被搜寻的眼睛发现，那么他唯一能做的事情便是搬用那已曾被他识破了的技巧：把它搁在谁都看得见的地方。我们有理由怀疑他知道他正在干什么，因为我们看到他立即被一种二元关系捕获了，在这种关系里我们发现了一种摹仿的诱惑或者说是一种动物装死的特征，他落入了误以为自己没有被人发觉的典型的幻想情境之中，却没有发现真实的情境是，他没有发现自己被人看到了。"①

这段文字诊断出了结构主义的自我意义，但即便如此，它也仍然是一种辩证的自我意识，当然没有必要跟着说这种辩证法是一种马克思主义的辩证法，虽然精神分析无可置疑地是一种唯物主义。与此同时，那种流产的弗洛伊德—马克思主义整个系列的经验以及当前论文勾勒出的模型提出的尖锐的不一致性的方法论标准都向我们提示了一点，即仓促草率地把它们结合成一种统一的人类学的企图并没有一个能为天主效力的目的。说精神分析和马克思主义都是唯物主义就是断言它们各自都揭示了一个领域，在这个领域里，"人类意识"并不是"它自己房屋里的主人"：只不过它们各自加以非中心化的领域颇为不同，一为性，一为社会历史的阶级动力。这些领域都有一些局部的交叉，比如赖希就向我们表明性压抑就像是把社会的权威的砖石黏合在一起的水泥，这一点是无可否认的；但这些本能的或意识形态的离子交换——在其中各系统的分子成分暂时地借给对方以获取稳定性——后来也没有把性与阶级意识之间的关系造成一个整体模型。无论如何，唯物主义思想应该具备足够

① 《论〈失窃的信〉》，载《耶鲁法国研究》，第 61 页。或《文集》，第 30—31 页。

的异质性、间断性的实践以便容纳这样的可能性，即人类现实从根本上是以不止一种的方式被异化的，并且这些方式彼此之间也并没有太多的相干。我们能够做的只是表明，这两个系统在方法上可以互相学习，因为它们各自都在本质上是一种阐释学。这么说较为谦虚，但却有较多的成功的希望。马克思主义与精神分析的确在结构上表现出一系列惊人的相似之处，把它们的主题列一份清单就能说明问题：理论与实践的关系；拒斥错误意识以及关于它的对立面的问题；（它是真理还是知识？是科学还是个人的确信?）真理的助产士的角色及其风险，不管体现为分析者还是先锋队政党；对异化了的历史的重新据为己有以及叙事的功能；欲望、价值以及“错误欲望”（或“虚假欲望”）的本质的问题；关于革命过程的终结的悖论，这同精神分析一样，必须被视为一种“无止境”的过程而非一个“目的论”的过程；诸如此类，等等。因此，这两种19世纪的“哲学”在当今的思想氛围里由于它们“天真的语义主义”而成为同一种攻击的目标也就不足为奇了。

显然，无论在马克思主义还是在精神分析中，19世纪都要因为它的不在场而受到责难，直到出现一种语言概念能够允许对这种反驳作出回答。因此，从这个角度来看，拉康是一个有代表性的形象，它使我们把他的毕生著作看作那种内在于弗洛伊德实践的语言学理论同精神分析解除婚约，而不是从弗洛伊德转换到语言学；然而我们看到拉康尚没有一些得心应手的概念工具；很清楚，拉康的第三个概念，即他在那种相对无害的幻想与符号的概念对立中加上的实在之物的概念却让人难以消化，就是这个概念引来了所有的麻烦。在这两种“唯物主义”中它成了令当代哲学难以容忍而必欲中伤的东西——它们强调任何“理论与实践的统一体”以及那流俗的哲学自身之间的根本性距离——却是一种顽固不化的保留物，老于

世故的哲学家长期以来一直把它放在括号里，这便是指称对象概念。对于构造模型或指向语言的哲学家流派说来（在我们时代里已包容了从尼采到日常语言哲学，从实用主义到存在主义和结构主义的广阔的潮流和风俗）——我们的思想气候被这样一种信念支配着，即在我们面前出现的那种预先形成、预先决定了的、为我们所遭遇或经验的现实并非一定是由人类“心灵”决定的（这是古典唯心主义的形式），不如说，是由语言在其中发挥作用的各种各样的模式决定的——很显然，在那种关于隐藏在我们的表象后面的存留物的断言之中有许多无法接受的东西，拉康把这种无法破坏的内核称为“实在之物”，而我们在前面说过，它只不过就是历史本身。如果我们能对它获得一个观念，它便会立即遭到反对，于是它便已经成为我们表象的一部分了；如果不是这样，那么它不过是另一种康德式的“物自体”（Ding-an-Sich），我们都会同意这样的观点，即那种个别的解决是毫无用处的。然而那种反对倒是预设了一种认识论，在它看来，知识不过是同事物的这样或那样的认同：这种预设对于拉康的非中心化主体的概念毫无冲击，因为后者既不同语言结为一体，也不同实在之物结为一体，它在本质上同这两者保持一种结构上的距离。拉康对“实在之物”进行一种“无症候”研究，这一概念给出了它的实际境况的地形图，在这一境况中，这种“不在场的原因”可以被理解为一种词语限制，它既与符号性东西（或幻想性东西）无从分辨，又保持着自己的独立性。

这种反对意见的另一种形态——认为历史是一种文本，而这种文本不过等于另一些文本，因此从中不会产生出真理的“基础”——提出了对于精神分析和历史唯物主义双方都十分基本的叙事学问题，它向我们提出了建立马克思主义语言哲学的基础的要求。无论精神分析还是马克思主义都在一个极为根本的方面依赖于

另一个意义上的历史，即作为故事或讲故事的历史：如果我们不承认马克思关于人类社会之不可逆转的运动进入资本主义阶段的叙事，那么马克思主义作为许多人为之浴血奋斗的行动的系统和意义也就几乎荡然无存了。与此同时，如果精神分析不是作为“主体的过去”[①] 的系统的重构或重写，不是作为那种由弗洛伊德的全部著作树立起来的巨大的叙事分析的形象，那么精神分析情境无疑什么都不是。我们在此无法充分地讨论马克思主义与弗洛伊德主义共同的叙事学倾向同我们上面提到的那种非指称性哲学的分歧。我们只需指出这一点就足够了：历史并非完全是一个文本，不如说是一个即将被构造（或重新构造）出来的文本。更确切地说，这样做是我们义不容辞的责任，这些方法和技巧本身便是历史性地不可扭转的，我们并没有随意构造任何历史叙事的自由（比如说，我们就没有返归神的、上帝的叙事的自由，甚至没有返归民族主义叙事的自由），拒绝马克思主义的范式会逐渐演变成拒绝历史叙事本身，至少演变为拒绝它的系统的先在准备和那种战略界限。

我们必须在语言的形态中把我们自己的历史叙事——不管是精神分析的还是政治的——同那种实在之物区分开来，这种实在之物是“绝对拒斥符号化”的，我们的叙事只有在那种无症候状态方面才与它相近似。我们也不能把那种由精神分析或马克思主义武装起来的历史范式——即由俄狄浦斯情结或由阶级斗争提供的范式——视为某种比经典文本或某种抽象的东西更为“实在”的东西，它甚至不比那种原始叙事更“实在”，因为我们通过它们把我们自己具体实在的实践构筑在文本之中。在这一点上，拉康关于真理和知识（或科学）的根本区分介入进来，它无疑是决定性的：精神分析或

① 参看哈贝马斯，《知识与人类旨趣》，1971，第246—273页。

马克思主义历史哲学的抽象图式构造了一个知识体，我们大多数人也许更愿意把它称为科学知识；但它们并未体现主体的“真理”，它们在其中精心构制的文本也并未被人认为是一种“充分的许诺”(parole pleine)。唯物主义的语言哲学为这种科学语言保留了位置，它指明了实在之物但却不声称同它具有一致性，它不相信它能充分地预示对于幻想和符号的超越，并提供了自身的这种无能状态的理论。拉康在评论牛顿定律时说：“至少在某一段时间里，那种出自幻想的阐述是同实在不分彼此的。”①

所有迄今为止的唯物主义的主要缺欠在于，它被认为是一系列关于物质的命题——尤其是关于物质与意识的关系，这像是在那种所谓人文科学中说自然科学的事情②——而不是一组关于语言的命题。唯物主义的语言哲学不是一种语义主义——不管是原始的还是别样的——因为它的基本宗旨在于严格区分所指（这是语义学的领域，是阐释的领域，是研究文本的表面意义的领域）——和指称对象。研究指称对象，不管怎么说，是研究它的意义的界限，它的历史的先在条件以及那种同个人的表达无法通约公度的东西，而不是研究文本的意义。在我们目前的讨论中，这意味着同客观知识的关系（或换种说法，同那种在其巨大的构造秩序上与个别主体迥然不同，以至后者作为有限的词语保留下来的生活经验永远也无法充分予以“表现”的东西的关系）只有为那种能正确对待尖锐的不连贯性的思想所设想出来；这种不连贯性不但存在于拉康的各种“秩序”之间，而且也存在于语言自身之中，并在各种类型的命题容纳它们

① 拉康《无线电话》，载 *Scillicet*，1970 年第 2/3 期，第 75 页。

② Sebastiano Timpanaro 的 “Considerations on Materialism”，载《新左派评论》，第 85 期 [1974 年 5—6 月号]，第 3—22 页，无疑是当前重构老式唯物主义的尝试最强有力的文献。

同主体之间迥异的结构关系时存在于这些命题的类型之间。

拉康把科学作为一种主体非中心化的历史性起源形式——而非“真理”的所在——的概念对于那些仍封闭在过时的意识形态—科学对立的老框框中的马克思主义者来说是富于启发性的，他们仍把这种对立视为两种合理的东西互相间的矛盾；而阿尔都塞却在他各阶段的著作中提出了一种关系，它的各种各样、充满矛盾的模型业已反映出这种令人眼花缭乱的变化。我们在别处将会看到阿尔都塞也就秩序提出了拉康式的概念，从运用这一概念方面看，他不会从这一图式中获益多少，因为在这一图式里，知识与科学、主体与他或她的个人真实、主人（Master）的地位以及同符号之物与真实之物的偏执的关系都已在一种联系中被标示出来。

很明显，马克思主义与精神分析之中同样存在一个主体的问题，甚至可以说是危机：我们只需在实践层次上举出那种在自我牺牲的、压抑的斯大林主义与鼓吹主体直接的此时此地性的无政府主义之间的令人无法容忍的选择就足够了。在理论领域里，马克思主义主体概念危机的最富于戏剧性的表现是那种我们所谓德国传统和法国传统的对立——从卢卡奇的《历史与阶级意识》中出现的黑格尔化的辩证潮流在法兰克福学派的著作中找到了具体体现，而那种对马克思进行结构的、科学性的阅读则把索绪尔的传统同毛泽东在《矛盾论》中的教导（也包括拉康的精神分析）结合起来，这带来了阿尔都塞及其小组的理论实践。

的确，主体这一主题澄清了阿尔都塞立场中许多含糊不清的地方。他的多元论反对那种被称为人道主义的关于主体的特殊意识形态，这无疑有一种相对的当地色彩，它不但针对那些非共产主义甚至反共产主义的法国左派，同时也反对法共自身的某些成员，最明显的是加罗迪，他的多元主义反对黑格尔，这显然意在制止那种用

早年马克思即黑格尔化的、持异化理论的马克思来反对后期的《资本论》的马克思的做法。[①] 然而这种多元论在英美世界里却没有同马克思主义的命运发生什么特别的关系。在英美世界，黑格尔从来也不是一个人们首先会向它祈灵的名字，在那里占支配地位的个人主义从来不会彻底地扔掉那种人道主义的修辞。我们当前的语境使我们清楚地看到了在"唯心主义"中的幻想性东西的商标以及这种幻想之物的扭曲变形。阿尔都塞正是在这种唯心主义中重新研究黑格尔，这使我们看到黑格尔是怎样煞费苦心地把他那些概念工具——整体、否定性、异化、扬弃，甚至根本的唯心主义意义上的"矛盾"——从他自己的那不连贯的、结构性的概念中区分出来。[②] 以这种方式重写阿尔都塞的批判旨在从那种关于黑格尔"唯物主义核心"的断言（阿尔都塞反对它无疑是正确的）同他的一揽子反对意见的对立中解脱出来，并引申出一种更富于成果的把握各种"意识形态的"哲学的方法。这种看法似乎已内在于阿尔都塞把历史视为"没有主体的过程"[③] 的后期概念之中（这一多元论针对卢卡奇的黑格尔主义，它排除了那种把无产阶级人格化为"历史的主体"的做法）。然而这一差异并不妨碍卢卡奇和阿尔都塞共同具备一种马克思主义历史视野的内容：不如说，它表明阿尔都塞思考的问题，即反对在关于集体过程的讨论中运用主体的范畴，因为这一集体过程同那些主体范畴以及那种个人的或存在的经验在结构上都是不可通约的。[④]

---

① 参见 Mark Poster, *Existential Marxism in Postwar France*, Princeton 1975，第二章。

② 参看阿尔都塞"论辩证唯物主义者"，见《保卫马克思》，巴黎 1965 版，第 191—224 页。

③ 阿尔都塞，Résponse á John Lewis，巴黎 1973 版，第 91—98 页。

④ 我们可以指出卢卡奇在《历史与阶级意识》中对资产阶级哲学的批判揭示了我们上面所说的指称对象与所指的区别，它尤其系统地展示了那种哲学的内在结构的局限。

不过确实，阿尔都塞对科学的强调在这方面看来像是一种极端的过度反应，它没有给从卢卡奇传统中呈现出来的、被人习惯地称为日常生活的现象学的丰富的研究领域留下任何余地。

而法兰克福学派持久的成就恰恰在于这一领域，尤其在于它关于后期资本主义条件下主体异化的生动展现——这种展现贯穿于阿多诺关于审美感知（以及艺术形式）拜物教化的诊断以及马尔库塞在《单向度的人》中的语言解剖和思想样式之中。我们必须看到这一点，即这种展现是从一种假定中获得力量的，这个假定便是在某种先前的历史阶段中，主体仍然是相对完整和自足的。然而那种心理观念和个人主义——即那种被他们确诊为后期资本主义的原子化主体的东西——却阻碍了任何从资产阶级文明社会返归某种前个人主义和前资本主义社会形式中去的幻想，因为它们正是先前构成资产阶级主体所必需的东西。因而，法兰克福学派不可避免地从这样一个历史阶段获取一种自足主体的规范，在这个阶段里，资产阶级自身仍是一个上升的、进步的阶级，它的心理构造是由当时仍然富于生命力的核心家庭结构决定的；正是在这个意义上，他们的思想不无道理地被人指责为带有一种潜在的倒退性和怀旧色彩。

然而在法国——这里最引人注目的东西不是阿尔都塞小组，而是“太凯尔”小组——左翼知识分子却欢呼着“人的终结”（福柯），从中业已生成了一种修辞学，它所包含的正是那种所谓自主的主体，或者说，自我或自主性幻觉；在此它被贬黜为一种意识形态的、资产阶级的现象，它的种种崩溃迹象——法兰克福学派把它们视为症候——作为一种新的后个人主义阶段的先兆而受到欢迎。这种理论分歧的历史原因——法兰克福学派从纳粹主体中间获得了意识的质的经验，但这种经验在法国这个“消费社会”（Société de consommation）里，在它的美国式的日常生活的反文化“革命”中

便不存在了——并不足以解决主体的地位这一摆在今日马克思主义面前的理论问题。

在我看来，解决这一问题的出路唯有进行一种新的乌托邦式的思考，在历史时间的另一个终点，在超越了阶级组织、商品市场、异化劳动以及那种非人性所能支配的历史逻辑决定论的社会秩序中对主体的位置进行一种新的创造性思辨。只有这样，我们才能在资产阶级全盛期中产生的“自主的个人主义”和那种带着后期资本主义的主体拜物教痕迹的分裂的局部对象这两者之外想象一个第三者；在这第三者的视野中，这两种意识的形式都可以在它们自身的历史性关系中找到它们本来的位置。

要这样做，就必须阐明一种马克思主义的“意识形态”。切莫忘记，正是拉康给我们灵感，使我们找到了一种新的然而却尚未充分开发出来的关于意识形态本质的概念，这自马克思和尼采以来还是第一次：我指的是阿尔都塞对意识形态的富于创新的定义，他把意识形态视为“个人幻想同存在的实在条件之间的关系的‘表象’(representation)”。[①] 因此，这个意义上的意识形态便是在那些秩序的国度里植入主体的地方；无论符号秩序（换种说法，社会自身的共时性网络和位置与角色的运动系统）还是实在秩序（换种说法，历史本身的历时演进、时间与死的国度）都在它们的结构中激烈地超越了个人经验。如果我们这样理解意识形态，那么显然它在任何可以设想的社会秩序中都具备其功能，而不仅仅在马克思所谓“前历史”或阶级社会中起作用：我们必须把意识形态表象理解为一种必不可少的幻想和叙事的地图，个人主体用它创造出同集体系统之间的“被经验过的”关系，否则他或她便会被种种界限排斥在外，

① 阿尔都塞，“意识形态和意识形态国家机器”，见《列宁与哲学》，第192页。

因为他或她生来进入的是一种早已预先存在的社会形式及其预先存在的语言。

这样看，马克思主义意识形态方案以及那种马克思主义“科学”并非像我们想见的那么矛盾。这里不是探讨为什么其他的意识形态传统——无政府主义暴动的传统，甚至基督教贫穷与博爱的传统——曾得到了更充分的发展并发挥了更强大的影响这个问题的地方；而马克思主义在它最为强大的阶段曾生成了公社式的集体性远景，比如在劳动武装（这是最伟大，但也最模糊的瞬间）中，在苏维埃的短暂的活力中，以及在中国经验的丰富的集体性蕴含中。对于这样一种远景来说，对于这样一种集体意识形态的理论建设来说，拉康的非中心化主体的学说——特别是那种对主体的结构性“颠覆”所指向的不是压抑的摒弃，而是欲望的现实化——提供了一个模型，这已不只是一种暗示了。

时间川流中的阿多诺*

本书可视为对下列著作的细读，《启蒙的辩证法》(1947)、《否定的辩证法》(1966) 以及在阿多诺死后出版的《美学理论》；它们或是独撰或是合著，成于阿多诺一生不同的阶段，而不失为三本扛鼎之作。不过，我仍然广泛涉及他的其余著作——题为《文学札记》的论文集，《最低限度的道德》，论瓦格纳的著作，[①] 以及其他相关的材料。我以共时态的方式考虑这些著述，把它们视为一个“自我展现的单一系统中的不同部分”，仿佛形形色色的阿多诺，从英俊少年到垂垂老翁（比如到 2001 年），都在大英博物馆里围桌而坐。

就历史写作而言，无论有关一种形式，一个国民群体，还是有关某一个创造的灵魂，对连续性或非连续性的判别都非经验所能为；如我在别处曾讲过的那样，它总是先在的，犹如一种绝对的前提，在此后支配着人们对材料或有时被称为“事实”的阅读和解释。今天，我们可谓生逢其时，有幸目睹一种反革命的历史写作浪潮全面袭来；这种历史写作煞费苦心地要“证明”什么，比方说要

---

* 本文系作者为 *Late Marxism* 一书所写的导论。原书由新左派出版社（Verso）出版于 1990 年。

中译：张旭东

① 指《寻找瓦格纳》，1952 年出版。——译注

“证明”法国革命或俄国革命，虽不惜血流成河，却并没有什么遗产足可以打断那业已走上正轨并正要阔步向前的和平经济进步。这类“历史”倒是提供了一种地地道道的布莱希特式的“间离效果”。它在所谓“常识”（而这无非是业已被人接受的观念）的表面上畅行无阻，从而带给我们某种大可争议的内容。如果我们把对分期论的再思考也一同包括进来，这场争论将会变得极富成果。分期论早已成为当前理论问题的核心，因为目前这个时代既深刻地无历史感，又强烈地渴望着一种历史叙事，渴望对一切进行一番叙事性的重新阐释。这带来了对后结构主义碎言碎语（以及更为新颖的种种历史）的贪欲，而这些东西本是一种酬劳，用以安慰逃离了短命的历史后的失重状态。

对阿多诺一生各个阶段，包括对战争期间跨越欧洲北美的逃亡，战后回归遍地瓦砾的德国（以及接踵而来的60年代学生运动）等等免不了的背景的考察，往往带有一种恰如其分的好莱坞或电视片风格。这种偷换通常对哲学和美学的组成成分视而不见——其中一以贯之的坚韧性本是不难认识的——却纠缠于政治观点这种琐碎小节：就是说，他什么时候不再信仰马克思主义了？既然霍克海默和“‘法兰克福’学派”在此是无可回避的思想和经济语境，问题不如说是：“他们”什么时候不再信仰马克思主义了?）我将就这种对政治信念，意识形态选择以及哲学和文学写作的本质的肤浅之见予以驳斥。弃信变节不胜枚举，亦为绝好的戏剧素材；不过这却断然不能套在“冷战”期间以及重建德国的阿登纳时代的阿多诺头上。事实上，他仍在继续写他的两本主要著作，也就是本书所要探讨的两本著作：正是这项规划使他跻身于20世纪最伟大的马克思主义者之列；诚如书名所暗示的，本书正是要把阿多诺对当代马克思主义的贡献记录在案。

平心而论，与其说人在变，不如说环境在变。这也说明了我本人对阿多诺的看法的几次改变，或不如说，他的著作本身随着历史阶段的不同而改变其自身的意味：在艾森豪威尔时代江河日下的年头里，阿多诺在我是一个至关重要的方法论上的发现，因为那时最迫切的是在北美环境中创立某种辩证法的概念。在此期间，我运用阿多诺的音乐分析（本书中我将不再回顾这方面的内容）切实地表明，我们习惯上称之为“社会历史背景”的东西——也就是说，阶段和意识形态背景——对于形式分析来说不是“外在”的，而恰恰是“内在”的。

然而《马克思主义与形式》[①] 的读者则会察觉到，在 1971 年此书最终出版之际，我与阿多诺之间的距离拉大了，这是由于我认为阿多诺对苏联，对第三世界，对美国的黑人运动（像旁人一样，我过于草率地读了他关于爵士乐的文章）持有敌意。而那个新时代（追溯往昔，人称 60 年代）却意味着（至少对于我来说）对所有这些事物的同情。在民族解放战争的年代，阿多诺的末日启示录色彩的确显得异常背时，仿佛我们仍处于奥斯维辛[②]的时刻，仍陷于“极权体系”的魔障和劫数中不能自拔；“tout estpossible”是这种总体系统在“前革命”时代的臭名昭著的含义，而至今很少有人觉察到它亦横植于我们不远的未来。

70 年代，至少在这个国家,[③] 乃是理论和理论性话语的时代，是以结构主义到后结构主义，从毛主义到叙事分析，从性本能投入到“意识形态的国家机器”的种种 jouissances（快感）的时代。它

---

① 詹明信本人的代表作之一。出版于 1971 年。——译注

② 德国地名 Auschwitz，为纳粹关押、屠杀犹太人的集中营所在地。阿多诺本人有名言如下：“在奥斯维辛之后，写诗乃是野蛮行径。”——译注

③ 指美国。——译注

根本上说是法兰西的。阿多诺（连同卢卡奇以及许许多多其他中欧思想家——只有本雅明和布莱希特是例外）在这场时代的斗争中显得碍手碍脚，令人为难。这促使那些仍追随他的人修饰翻译规划，以便把阿多诺同德里达的正宗教义调和起来。这一切在此地进行之际，法国知识界却正展开全面的非马克思化。因而当下一个时代的帷幕徐徐拉开，人们面前是一个殷富、自得、非政治化了的欧洲，它的伟大理论家们皆已作古，它的种种本土的哲学传统都被埋葬（在本书的结论中我还将就阿多诺和今日联邦德国的辩证法的时运再多说几句）。对于这样一个欧洲说来，学习分析哲学并开创商业管理和国际贸易新形式的后现代的亚美利加像是一个回声：它像跳蚤一样失去了自己的实业，却领导着整个世界经济新体系，即使从前的“东方集团”现在也似乎急于入伙。

在此，在这个刚刚过去但仍属于我们的十年，阿多诺关于“总体系统”的预见不折不扣地、出人意料地兑现了。阿多诺无疑既不是30年代的哲学家（这个位置恐怕得留给海德格尔）；也不是40年代或50年代的哲学家；他甚至不是60年代的哲学家——60年代的哲学家被人尊敬地称为萨特或马尔库塞；而诚如我已提到，无论从哲学上看还是从理论上看，他的老派的辩证语句都与70年代不相匹配。然而某些机遇却将他变成了我们自己的时代的分析家。他没能活着见到这个时代，但正是在这个阶段晚期资本主义成功地荡涤了自然和无意识的最后堡垒，清除了反抗和审美的仅存的出路，并一概杜绝了个人实践和集体实践的残余；这样，以最后的弹指之劳，它抹掉了对那些在后现代景物中已无从寻觅的事物的记忆的痕迹。在我看来，阿多诺的马克思主义尽管在以往的年月里无甚裨益，却可能正是我们当今需要的东西。在结论中，我将再次回到阿多诺与后现代之间的关系上来。

从马克思主义着眼不难看出，任何惊诧于阿多诺的马克思主义特质的人都没有真正读懂他那有意为之的艰涩著述，而大多数现成的二手材料都倾向于将马克思主义搁置一旁，似乎这只是特定时代风范的奇特摆设，无须“后当代”探讨为之劳神。但对于那些对探究阿多诺的马克思主义是否货真价实（说到底，他是否仅仅是一个黑格尔主义者？或不如说，一个“后马克思主义者”?）颇有兴趣的人——这里既有非马克思主义者和反马克思主义者，也有马克思主义者——我的看法是，简短地重温如今已变得名誉扫地的旧式科学与意识形态的二分法或许是一条有效的途径。“做一个马克思主义者”必然包含马克思主义多多少少是一门科学的信念：这就是说，视其为一种公理，一种原则，一种与众不同的知识和程序的整体（如果我们进一步发挥，则可说它包含着一种与众不同的“话语状态”，它既非哲学话语，亦非其他的书写类型）。

但一切科学都不是某一种意识形态的规划者，而是一系列可能的意识形态的规划者，对此应作积极的理解：意识形态在此可视为某一特殊实践的作业理论（the working theory），视为这种实践的“哲学”本身，它聚合起种种价值和图景，以此调动实践，赋予实践伦理和政治内容（同时也赋予它美学内容）。形形色色的马克思主义——众所周知存在着多种互不兼容的马克思主义——不过是：马克思主义科学在历史和具体的历史条件中的种种局部的意识形态，它们既包含着各自的优越性，也包含着各自的局限性。说列宁的马克思主义，切[①]的马克思主义，阿尔都塞的马克思主义或布莱希特的马克思主义是意识形态在此不过意味着，在这个字眼的批判的意味上，它们具有各自的基于自身条件的特殊性，体现其辩护人

① 指切·格瓦拉，古巴革命领袖之一。——译注

的阶级决定及其文化的民族的视野（这个视野中也包含着劳动阶级的政治在其问题重重的历史阶段中的发展）。

阿多诺的马克思主义显然也是由这些事物（过去往往被称为"因素"）所支配，或者说，所限制。奇怪的只是像历史唯物主义这样的出发点——就其而论历史条件的优先性是核心——在马克思主义"意识形态"的多样性层面上竟也像任何·"资产阶级哲学"一样显得大惑不解。这样评论阿多诺的马克思主义当然不意味着将它的立场作为一整套方案照单全收（事实上，阿多诺的哲学著作恰恰提出了这个问题：我们如何致力于一种业已丧失了它的历史当前性的活思想）。特别地，他关于政治性艺术的观点对于某些人来说一直是块绊脚石，然而这些人却忘记了这些意见是阿多诺为保持某种观念的生命力而付出的代价，这个目前已不时兴的观念是：现代主义本身具有一种更为深层的政治使命。他对"事实存在的社会主义"的态度显然是受阶级局限的（他对第三世界革命缺乏同情和理解亦是如此）；但在社会主义国家自身致力于某种阶段性转换过程的时代，这些态度已不再羁绊我们，倒是可以视为"冷战"期间左派知识分子所处的两难境地的历史佐证。然而他对60年代学生运动的同情却似乎比他情愿公开表露的要多（即便他将警察召进大学这个无法抹去的羞耻也不能使那种同情失色）。

但对阿多诺政治立场的评价决不能忽略他的学术实践——他系统地介入了从战争中苟延下来的德国精神生活（这是由希特勒的大学里幸存下来的每一个有影响的学术人物组成的），他尤其积极地承担起重建德国社会学的重任——这个命运的转折对于一度曾是唯美主义者和音乐问题专家的阿多诺来说的确是非同寻常的。阿多诺生机勃勃、卷帙浩繁的有关社会学本质及功能的论述和 mises au point（它构成了继《否定的辩证法》和《美学理论》之后的第三

项，我将在本书第一部论及）似乎涉及两个步骤或两个共生的命题。俗称的法兰克福学派回到了德国，周身披挂着——合法地或是不合法地——美国经验主义研究的显赫声势：阿多诺运用它来抨击他在德国社会哲学领域的更为形而上学的敌人，同时也对经验主义（以及实证主义）反戈一击，使之从属于辩证批判（阿多诺在他的社会学著作中使用这个词远远多于他在哲学著作中使用它）。我们如今远为深切地认识到那些“意识形态的国家机器”的重要性和客观运动，它们已成为一门专业，一门学科，它们应该能使我们更好地欣赏这一领域里的（从阿多诺的立场上看）可被称作真正的实践形式的东西。

这些教诲并没有过时，尽管在西德舞台上昙花一现的辩证法的胜利似乎早已让位于非辩证的潮流——比如哈贝马斯的理论，它当然是批判地师承阿多诺和霍克海默，但却已被修饰得无法辨认了——以及各种各样的英美影响，所有这些都对辩证思想持有断然的敌意。但是——除了在人类学领域，列维-斯特劳斯的结构主义带来的世界性冲击在领域的转换方面起着一种遥遥相似的作用——其他的社会科学，如果我没有弄错的话，似乎并没有什么相应的内部“革命”［姑且对布迪厄（Pierre Bourdieu）在社会学方面的突出的、孤家寡人的努力存而不论，对其广泛的影响给予评估还为时尚早］。对于他们来说，辩证法仍是一颗方法论上的定时炸弹。辩证法同样能在社会主义国家里的不同的社会学传统中扮演重要角色；在这些地方，对于那些没有拜倒在西方神灵脚下的知识分子来说，辩证法仍然可以迸发出新的思想火花，展示出新的思想前景。

无论如何，有必要指出，对社会学的强调如今完成了传统哲学的真、善、美的三位一体，而这在阿多诺的著作中也曲折地映现出来：把伦理学转化为（历史型的）社会学无疑是关键的战略动作，

由此而来的一系列形式调整决不是一眼就能看出的。种种学科门类在阿多诺这里并没有统一于马克思主义，它们以一种表面看来尊严体面，实质上问题重重的方式存留下来。

而至于这一切在多大程度上是马克思主义的，我想坚持将我在《政治无意识》中提出的区分运用于这一类判断：当我提出政治的（直接的历史事件）、社会的（阶级和阶级意识）和经济的（生产方式）诸层次彼此间处于一种矛盾的互相依赖的独立状态（不妨用相对自主性这个字眼）时，我确实想到了阿多诺。这种认识即使不能解决问题，至少也可澄清诸如“向资本主义过渡”之类的伪问题和无意义的争论，而劳动阶级活跃的塑造功能的辩护者总是在这一领域同那些笃信资本的无形力量和逻辑的人发生冲突。然而这一切却提供了两条截然不同的解释或构造研究客体的途径，同时也提供了对截然不同的抽象水平的说明。因而我们甚至无法断言这里存在着异议或矛盾的、互不兼容的“阐释”。

与此类似的是我想要论证的阿多诺的马克思主义的精神实质，众所周知其中缺乏一种阶级判断（事实上，在所有议论纷争的阶段，阿多诺都能够作出决定性、毁灭性的局部的阶级——意识形态判断）。阿多诺对马克思主义传统的贡献并不应在我的三项构架的第二层面即社会阶级领域中去探寻，因为这会把人引向别处（比方说，引向 E. P. Thompson）。

阿多诺的无可替代之处，在他人处无法获得的贡献在于我所说的第三层次，即以经济系统及生产方式的语汇进行的分析。的确，他的哲学著作（在本书第一部分里我将用评论《否定的辩证法》的形式予以探讨）和美学（本书第三部分是有关《美学理论》的评论，而第二部分则尝试依据《启蒙的辩证法》廓清阿多诺关于艺术自身的社会观点）的独创性在于他独一无二地强调，晚期资本主

义作为一个“总体”恰恰存在于我们的艺术概念和艺术作品的形式之中。再没有其他的马克思主义理论家以这种专一而又无所不包的关注将普遍与特殊、系统与细节的关系呈现出来（而能将这种哲学上的老练纯熟同一种恰当的审美感受力结合起来的人更是寥寥无几；只有克罗齐和萨特是例外，而卢卡奇虽在许多方面仍不失为一个远为伟大的历史形象，但在这一点上却显得像一幅漫画）。诚然，在一个后结构主义时代，既然我们已无法拥有任何“概念”——正如在一个后现代主义时代我们同样已不再拥有任何“艺术作品”——阿多诺的馈赠像是一件无用的礼品，但至少，它可以在这种思考和阐释的意义和功能方面给“总体”概念的论敌上一堂课。而我在以下的篇幅中对这一问题将予以密切的关注。在我看来，阿多诺的毕生著作与“总体”概念是息息相关、荣辱与共的。

而至于当前阿多诺股票的市场行情，我是一直惊诧于日益频繁的把阿多诺同他的宿敌海德格尔相提并论的现象。（对于后者的哲学，阿多诺曾有如下的观察：“它的每一个毛孔里都浸透着法西斯主义。”）这种“研究”的基础，除了是要消弭两者共同的对消费社会的威胁，无疑同阿多诺哲学中所谓“非同一性”或“自然”的带有明显倾向性的问题有关。同时，法兰克福学派对于“支配”母题的强调似乎也彰显了那种不易觉察的与福柯之间的相似性（后者在感情用事时也曾说起自己与那些直到他晚年才读到的德国人之间的“契合”）。《否定辩证法》的那种迂回曲折，微言大义地“消解”概念的特有方式在许多人看来也提示了它与德里达及解构主义之间的难以言传的家族相似。（以我之见，一厢情愿地置两者的基本差异于不顾并不能建立起消解主义与马克思主义之间“对话”的坚实基础。我曾在别处指出阿多诺的基本问题更接近于德曼而不是德里达。）

针对所有这些比较，我想指出：如果我们把握住阿多诺思想里的“自然史”概念的根本作用，我们就能从一种迥然不同的角度出发重新审度那种看似更为海德格尔化的对自然观念的探讨。同时，这也将改变我们对法兰克福学派的科学观所持的成见（一般人们认为法兰克福学派是反科学的），反过来这又可以消除那种认为它与福柯间具有某种更深的相似性的印象，因为前者的自然史理论本身澄清了福柯“权力”主题中的一切人类学和意识形态的成分。至于解构主义，我想有关家族相似的印象是基于所谓“西方形而上学传统”这个借自海德格尔的概念的暧昧性之上，似乎它的神秘的、非历史的宏大轮廓与“启蒙的辩证法”不无相似。但是错了。在阿多诺这里，被称为形而上学或同一性的东西只是一个日益强横的社会系统的效果，而在海德格尔那里，它则是与始源真实之间的日益拉大的距离，尽管权力在拉丁和罗马帝国的形式下同样是对那种真实的扭曲、侵蚀和压迫。当然在海德格尔，权力以现代技术的面目又一次出现，但我们不能说他在形而上学思想的谬误和内在压制形式中强调了无所不在的社会因素，而这正是阿多诺做的事情。在此，任何把主观谬误视为一种客观力量自身的代理人的企图都注定要陷入唯心主义。

在理解凡此种种有关哲学比较的态度之际，我也应当表明我本人研究阿多诺的哲学文本的途径，也许它并未清晰到足可以被表现为一种叙事分析。的确，如果我们能在哲学论文中发现一种叙事——而我们也不难想见其外在形式，如概念的“历险”，唱主角的概念与其敌人或对立项的斗争，普洛普①风格的穿越一系列检验和审判的历程，如同姻缘一般的哲学综合，如此等等——那么将这

① 普洛普（Propp），俄裔法国符号学家，叙事分析理论的代表人物之一。

种叙事结构以更加现代主义或更为“反思性”的方式，也就是说，以表象危机的方式凸显出来也许是更有趣味的事情。由此着眼，哲学文本中最令人感兴趣的东西并不是它的“概念”如何设法取胜，而首先是它如何得以表达，并为此付出了什么代价。“现代主义”在此意义上是对再现任何事物，说到底，是对言说任何事物的可能性所持的更深的怀疑。尽管某些事物确实被说或被再现了出来，但这一具体可感的事实却让位于对结构和前提，对选举舞弊、欺骗、预设圈套以及对使这种再现成为可能的比喻性脚本所作的古怪探索，这里还包括对沿途弃置的内容，未着一词的余音、悉心散布的谎言及不慎失手的败笔的冷静的分析评估。

在现代主义那里，指涉意义本身仍然幸免于难，但却变得颇成问题了；因而言说主体的可能性（或者说它的结构可能性）也不妨由它对象的结构功能来表示。在目前情形下，这显得是阿多诺本人的现代主义与我所遵循的研究途径之间的“预设的和谐”。换句话说，正因为阿多诺本人是如此切身地意识到哲学写作的语言实验本质，意识到它不过是——Darste llung（表象）——形式的发端，所以从同样的角度看他本人的著作就尤为有趣而贴切。但我也应反过来纠正这一说法，指明尽管阿多诺有一自身的“风格”（就像其他的“现代大师”，而这一目类对这些人说来是一个客观的、历史的范畴），尽管我也不时谈及这种风格，但我却怀疑我正待进行的阅读能否被设想为一种狭隘浅薄意义上的文学阅读。

阿多诺的现代主义如一序幕，涵盖了那种后现代文本的放任恣肆的游戏；而这也就是说，在这些词句的、形式的东西里面仍存在着某种特定的真理概念。至于美学上的现代主义本身，人们能在语言中构筑的东西之所以包含着某种真实，正是由于那些语言的争夺；这种真理性不但攫取自沉默静寂自身，也攫取自命题形式的破

坏性内容、它的主题化和物化的危险。它同样需要在与一种玄学的错觉与歪曲的角斗中建立自身，而这种错觉与歪曲往往是无可避免地加于那种在某处开始与终结的要求，那种取悦于这样那样的流俗的论争标准或证据规范的要求。阿多诺本人以其独特性与辩证思想融为一体，而本书的深层信息正是在此层面上对这样的辩证思想大加褒扬。在当今，这样做或许还能从某种新奇感中捞到些许好处。

因而容我给本书冠以这样的标题。这只是把一个德文名词 der Spätmarxismus（晚期马克思主义）引入了英语世界，而在此 Spät（晚）不过意味着“持久”（long standing）。我想，把我上述的话中之意在此挑明也许不无助益：马克思主义，就像所有其他的文化现象，随其社会经济环境的变化而变化。第三世界国家需要的马克思主义同正处于低潮的社会主义，更不用说同那些“先进”的跨国资本主义国家所理解的马克思主义之间有着不同的侧重点；这么说并没有任何耸人听闻之处。即使在那些资本主义“先进国”之间也存在深刻的不均衡和非共时性；其他种种马克思主义对它们仍具有生机勃勃的相关性。不过本书论述的是阿多诺的马克思主义的特殊的相关性，论述它在我们自身所处的独特的“晚期”或“第三阶段”资本主义中显示出来的同样独特的能力。本书书名所包含的意思无非就是这样一种戏剧性：与其杳然无期，不如姗姗来迟。

1989 年 8 月于

康涅狄格州吉林沃思

现实主义、现代主义、后现代主义*

正如本文的题目所示，在划分文学时代的尝试中，我选择了大家熟悉、用惯了的术语。“后现代主义”这个术语人们可能还不太了解，但有迹象表明，它很快就会像“现实主义”和“现代主义”一样被广泛、随便使用。这样，我们可以提出的一个问题是，试图在旧瓶中装入新酒，或者说给用滥了的术语注入新意是否明智；如果第一个问题可以成立，那么紧接着的第二个问题就是，怎样恢复那些人言人殊的术语的精确性？对于第一个问题，我要说的只是，我所以乐于沿用这些旧的术语，是因为我想让我的理论便于加入各种论争，并与这些术语相关的各种传统，特别是马克思主义的传统以及非马克思主义的传统维持联系。我想对西方中产阶级或者说资本主义文化发展的分期问题提出一些新的构想，并对西方这些问题引出的争论作一个理论上的评述。

至于第二个问题，即复活那些已死亡或用滥了的术语的策略，标准的答案应该归功于俄国的形式主义者，那就是所谓“陌生化”，也就是使人们本来“熟悉的”东西变得“陌生”，把大家司空见

---

* 本文原题：Realism, Modernism, and Postmodernism，中译本载于《比较文学讲演集》，北京大学比较文学研究所编，陕西师范大学1988年版。

中译：刘象愚

惯、习以为常的事物置于一个新的、完全陌生的环境中来考察，这样，人们就会从新的角度，用新的方式来思考。这就使我想到了一些十分有趣而微妙的问题。在西方，要使现实主义的观念满足人人的需要只能是一种幻想或幻象，而现代主义的观念也遭到了不同程度的诬蔑。在这种形势下，我不得不无礼地说：现实主义由于它表现上的要求和本体论的要求已不成其为一种观念；现代主义虽然在西方有某种意义，但我们却不能使用它，因为，由于对线形历史的全盘攻击，文学史上时代和运动的概念已经变得不可信。所以即便现代主义这一概念是存在的，我们也不能使用那种历史的概括，而只能说某些特殊的、不一般的作家如乔伊斯、庞德、里尔克等是“现代的”，在这种情形下，显而易见，现代主义理论是不可能获得发展的，因为它包括了一种怀疑、一种综合的野心和非历史的思维，而历史的思维是始终被排除的。

有一种普遍的看法是不恰当的，即认为现代主义总的来说是可以任意选择的：作家可以采取它，也可以摒弃它，可以吸收或借鉴它的某些部分（一般所谓现代派的技巧），而舍弃它的别的部分。对此，我想提出这样的争论：现实主义和现代主义在结构下是互相关联的现象。换言之，我们必须把二者放到一起，给以辩证的界定；将二者分割开，对其中任何一方（特别是现实主义）给以孤立的分析是不可能的。我还想提出另一个论点，即现代主义是一个特定的历史阶段，它自身是一个完整的、全面的文化逻辑体系，因此，从现代主义中抽出某部分或者“技巧”来借鉴是没有意义的，仿佛现代主义的“技巧”是中性的、没有价值问题的，因此可以不考虑别的因素如思想和形式上的和谐和功能而加以借鉴。

至于后现代主义，我相信，虽然中国的大众不会像美国的大众那样明了这一新口号的意义，但你们事实上对它所指明的现实，即

美国的当代文化，或者说后当代文化（包括电影、新闻、电视、广播、时装和建筑的款式、新的生活方式等）是极感兴趣的。

那么，如果进一步讨论呢？我建议把我们对这些问题习惯上的思考方式完全颠倒，只有这样做，才可能有助益；我们可以尝试性地改变这些问题的“化合价”，看看这样做，即改变习惯上界定这些术语的方式是否会引出某些新的发现。

例如，我们通常习惯从内容方面来思考现实主义，而从形式方面来思考现代主义。假若为了在理论上做点实验，我们完全以相反的方式来思考，也就是说，从内容的角度来思考现代主义，而从形式的角度来思考现实主义，那么，结果会怎么样呢？我们会有什么发现呢？

同样，我们习惯上总认为（形成这种习惯的过程与上述情况有某种程度的联系）现实主义是世界的一种反映，而现代主义是一种更为主动的、仅次于造物主的某种创造的产物，因此有较多的主观性，和它赖以存在的外在“现实”世界较少联系，假如我们完全颠倒这样的思考方式会怎么样呢？如果我们不把现实主义看成对外在客观世界的某种被动的、摄影似的反映和再现，而强调一些别的什么，譬如，我们把现实主义看成一个主动的过程，看成一种形式的创新，看成一种对现实具有某种创造能力的过程，结果会怎样呢？事实上，这正是埃利希·奥伊巴赫在他那本题为《摹仿》的巨著中所采用的方法。它试图把现实主义的产生看作通过新的句法结构的创造对现实不断进行变革的结果。这也是我想谨慎地采用的方法。我想把现实主义看成不仅是对那套常为人们所采用的表现和反映客观的熟语的忠实运用，而且是对这套熟语的创新和变革，甚至是“物符”本身的产物。我回头再来谈这一点。

如果采用完全颠倒的思考方式，我们同样也得强调现代主义的

被动接受的特点，例如强调它作为一种记录工具所具有的功能，它探索并记录它的时代的社会和历史的演变的作用；把它形式上的特性，特别是它的抽象性，看作是对具体内容的抽象，同时这种抽象要受到历史的制约；把它的价值看作是一种“现实主义”的价值，而另一方面却把现实主义看作一种形式上的创造。

当然，我这里提出的仅仅是一些建议。至于说到我在本文中所要讨论的问题，我打算逐渐地深入进行。我说过，关于现实主义、现代主义和后现代主义的一种新理论在形式上的基本要求，至少应该是把这三种现象辩证地看作同一过程中可以任意交换位置加以排列的阶段；换言之，应该把它们置于一个更大的，更抽象的统一的模式中，从它们的相互联系和对照中加以界定，请让我首先给大家举一个例子来说明这种模式。我发现这一模式对我的思考方式极有启发和教益，但我最终却不打算采用它。然后我将说明我个人的模式，这一模式仍然是很概括的、抽象的；最后，我将对这三种不同的形式阶段或文化阶段以注解的方式稍加诠释。不过这种诠释将是非常暂时的，因为这个讲座还只是我研究工作中的粗浅部分，不是我自己已经感到满意的最终结论。

现在我先举出一种历史的模式为例来说明。这就是德勒兹和瓜塔里在他们那本题为《反俄狄浦斯》的书中所采用的模式。对他们的这一模式我这里仅仅打算略加陈述（我不打算对这本十分有趣而复杂的书的内容加以解释，因为它本身就将引出许多不同的解释）。我要说明的只是他们那种在形式上类似柏拉图式神话般的历史的“叙述”模式。从前，在造化之初，世界上只有某种原始的流，一切都没有形态，只在一条赫拉克勒斯式的河流中呈现一种异质的流动，在这条河中只有向前的流动，没有返回，也找不到任何规划或物种或家族的类似。当这种原始的流开始被组织起来的时候，出现

了人的生命和人类社会。这就是德勒兹和瓜塔里所谓“规范形成”时期（coding），其含义和列维-斯特劳斯所谓“野蛮思维”或者感性思维十分相似。接着，这种原始流中形成的模式被挑选出来，形成一种上古时期或者“原始规范时期”，这一时期开始形成某种观念的对立，但相对地说，这种观念的对立仍然是物质的、形象的、感性的。说明这一切的关键在“规范形成”这一术语本身：由于这种历史观存在于对这一术语的系统选择中（因此在某种特别的情况下是共时的），我们姑且承认这样一种历史观。例如，当我们从这种“规范形成”时期的最初的人类社会——显然即部落社会或原始共产主义社会——考察到第二个阶段，即大帝国建立的阶段。这个时期形成了神圣的官僚体系，神圣的法典，巨大的财富，剩余物资和国家权力。我们自然应该把这第二个时期称为“过量规范形成”时期（overeoding）：在原始社会的规范上又加了大量的规范，把原始的规范重新组织成一套等级森严的体系。德勒兹和瓜塔里愉快地把这套体系称作“专制的指符”（despotic signitiers）。这是十分有意思并富有启发性的：因为它首先为我们提供了一种居间的（mediation）的可能。从辩论的意义上说，一种居间的理论使我们可以用语言的理论把社会和历史的材料联系起来。这当然不是件容易的事。不过，我们不需犹豫，应该沿着这一途径继续考察那些和我们关系最密切的历史阶段。

现在我把这称作一种神话，你们无须惊异，自然会发现，在原始共产主义和包括资本主义以前所有的社会形态在内的专制时代结果之后的下一个大革命时代就是资本主义。与原始时代的“规范形成”和神圣帝国时代的“过量规范形成”相对应，资本主义时代应该是什么呢？按照逻辑的推理，它显然应是“规范解体”（decoding），即摧毁一切神圣的残余，把世界从错误和迷信中解放出来，

使它成为一个可以被科学说明、衡量，挣脱了一切旧式的、神秘的、神圣的价值的客体。我认为，“规范解体”是一个极为简洁的表达方式，它涵盖了西方对西方社会的一切解释，包括了它的科学革命、“非神圣化”（马克斯·韦伯语）的基本逻辑、“对自然的仪器化”（法兰克福学派语）；把一个较早的、充满神秘的、异质的宇宙归纳为一个同质的、不断延伸的、可以衡量的、可见的暴政。

德勒兹和瓜塔里认为，人们已越来越无法忍受生活在这样一个不断向外延伸的灰色世界里，生活在这样一个新的散文的世界里，生活在这样一个规范体的、被剥光了的宇宙里，因此，他们开始寻求一种新的、补偿的途径，但他们只能从个人的角度去努力，这就仿佛是规范解体的宇宙中一个小小的飞地或岛屿：他们力图使那个宇宙家庭化，在其中建造可以家居的庭院，恢复那一小片神奇的、圣洁的，具有鲜明个人性质和主观色彩的领地。换句话说，他们力图重新创造那古老的规范。但是因为他们无法返回到过去的整个社会体制中，他们的再创造只能是局部的。德勒兹和瓜塔里把这种再创造阶段称作“规范重建”时期（recoding）。

最后，当代似乎还出现了一种更为激进的解决办法：倘若有一些人极为强悍，极为不幸，他们要采取一种极端的反叛形式，即不仅抨击那个死亡的、具体化了的、规范解体的宇宙，而且进一步抨击那些早已被废弃的、神圣的、奇妙的规范和过量规范本身，那会出现怎样的结果呢？倘若有些个人立意要消灭所有的规范，再次恢复一切规范和科学产生之前的那个原始流的时代，那会怎么样呢？德勒兹和瓜塔里把这些人称作患精神分裂症的人、“欲望的真正的英雄”、反叛一切社会形态的极端分子、否定一切的人。他们确实是我们这个时代的尼采式的超人。你们会感到，这正是本世纪60年代人们对事物的看法；我倾向于认为，《反俄狄浦斯》在某种程

度上最确切、最全面地表述了那个已经消逝的时期。

但是，我不想在这里继续探讨这一观点，只是想扼要地说明这种新的神话在我的分期理论中所起的作用。因为它为我提供了我一直在寻找的东西：即能够把各个文学时期辩证地联系起来的在结构上有所变化的叙述形式，可以采用某种语言的尺度来加以判断，同时又指明了其特定的社会和历史发展的叙述形式。我可以用我自己的话来说明之，那就是，规范解体的时代是现实主义；规范重建（或者各种规范重建）的时代是现代主义；而患精神分裂症要求回归到原始流时代的理想正恰如其分地代表了后现代主义一切新的特点。

但这仅仅是说明这些文学分期的一种方法。现在我想换一种别的，与上述方法有关的方法来说明它，虽然这样做可能造成某种混淆的危险。这是我自己的方法，它旨在把这种分期纳入完全不同的语言体系中，即索绪尔传授给我们的一套符号系统中。

在语言科学中形成的那套符号系统的模式一般被公认为具有普遍的、非时间性的适用性和真实性的模式"证实"或取代的假设。这里我想以一种不同的方法把它用作一种结构上的范例，它逻辑上的各种变化可以给我们提供思考某些历史变化和通过一系列历史时期（或形势）把握一种结构变化的方式。

这种语言模式基本上包括三个部分，它把符号看成是一个包括两个不同序列的统一体，意符（Signified）即一个字的观念意义，物质的"指符"（Signifier）往往是一种可以听到的声音，它并不是观念，但却并非不合法或没有意义，它自身单独的发展把它纳入了声音模式和特定语言的对立之中。但是符号中还有第三个部分不常为人提及，因为索绪尔在其语言体系中认为它对科学语言学无足轻重，因而始终把它置于一旁或极不显眼的位置。这就是"参符"

(referent)，也即由上述指符和意符指明的外在的物体，或者说客观现实中的序列，它与语言学显然关系不大，但显然是任何有意义的语言行为中不可或缺的一部分。

这里我想以一种临时的方式说明的是，现实主义/现代主义/后现代主义这样一个次序可以用“符号”本身及其结构变化在世俗世界的“冒险经历”来理解。如果你们同意的话，这也是一种神话，但与德勒兹关于“规范”这个字及其变体相比，它要稍微清楚一些。

我的神话是从完整的符号的产生开始的，完整的符号产生在现代的、世俗的、非神圣化的资本主义社会形成的时代：这就是说，我假定在前资本主义具有神圣组织结构的各种社会形态中，语言具有一种完全不同的结构和作用，后来历史上第一次出现了新的观念和经验，那就是，一个外在的、真实的世界，一个向外不断延伸的、可以衡量的世界，一个在一定程度上排斥人类规划和神话同化的世界。在这样的社会形态中，语言和过去有了很大的差别。这样一个开创的时代正是我在前面提到的，符号中的三个部分形成的时代，参符产生的时代，语言参照系统中新的行为产生的时代。这个时代投射出一个存在于符号和语言之外的，存在于它本身之外的参照物的外在客体世界。文学语言和科学描述中产生说明性语汇的时代我将称之为“现实主义”时代；尽管我们那些后现代主义的同代人，如罗兰·巴特之辈坚持说，参照物和现实主义不过是一种幻想，是一种语言的幻象。不管他们怎么说，我认为至关重要的是，它让人们感到它的产生是一个历史的真实。

然而产生那个三部分符号体系的力量是危险的、强大的，难于控制的：“规范解体”的观念不足以说明这种具有腐蚀和消解作用的力量的毒性，它消解了那个古老的神话世界的经验，但并没有就此罢

手。这种力量可以简单地用金钱和市场体系对那个古老的、有机的群体社会的瓦解和科学中新的、系统性的实验所产生的怀疑来说明，我把这种力量简单地称作“物化的力量”(forces of reification)。

起初，这种物化的力量驱逐了那个古老的、象征的、前资本主义的世界，使语言和文化的经验中出现了新的关于外在的参照物的观念。但是这种使现实主义和外在的参照世界得以产生的力量仍要继续发挥作用；到了资本主义的后期，它们开始腐蚀自己先前产生的那个现实主义模式。这正是一种辩证的逆转运动，一种从量到质的根本转变。这样，在第二个时期，即市场资本主义转变为新生的垄断资本主义的世界体系（帝国主义）时，物化的力量开始消解现实主义的模式本身，开始把参符与符号中的另外两部分分离，开始把曾经为现实主义提供了客体的参符的经验弃置一旁，从而导入一种新的历史经验，即符号本身和文化仿佛有一种流动的半自主性(floating semiautonomy)。这一阶段我称之为现代主义阶段。这一时期的符号和语言让人感到几乎是自动的成分或范畴；参照物的世界、现实、日常生活仍然存在于地平线上，像一团已经收缩了的白矮星，但却被从语言的生活中排除了出去。现代主义正是以不同的形式存在于对这一新的、奇特的领域的探索之中。在这一领域中，符号只剩下了指符和意符的结合，似乎有它自己的一套有机的逻辑。

但是，这类物化的力量仍然没有完结，我已经提出，它不可改变地产生了具有参照物的第一个阶段，然后继续起作用，产生了辩证逆转的第二个阶段——有着语言自动性的现代主义阶段，之后，这种力量仍然在不断强化，并没有衰竭；它的确是资本主义本体的热和动力。因此，它并没有到第二个语言阶段就结束，而是从第一个阶段到第二个阶段的转变那样，迎来了第三个阶段的辩证转化，

在这一阶段，第二阶段的临时性结构开始屈服于物化持续的压力，这种压力开始渗透入符号的两个部分之中，把指符和意符分离（同时，参符全然消失）。这个时候，成问题的已经不是参符及其代表的客观世界，而是意符和它所指的意义本身。我的论点是，在后现代主义阶段，意符或者说语言的意义已经被搁置一旁。我们在这个辩证的第三阶段所看到的只是纯的指符本身所有的一种新奇的、自动的逻辑：文本、文字、精神分裂症患者的语言，和前两个阶段完全不同的文化，作为其历史基础的语言这时只剩了自动的指符，而第二阶段还有自动的符号，第一阶段还有指明参照的参符。但作为第三个阶段，它毕竟还是同一历史和辩证过程中的部分，从社会内部和历史内容来看，我的观点是，如果说现实主义的形势是某市场资本主义的形势，而现代主义的形势是一种超越了民族市场的界限，扩展了的世界资本主义或者说帝国主义的形势的话，那么，后现代主义的形势就必须被看作一种完全不同于老的帝国主义的，跨国资本主义（a multinational capitalism）的或者说失去了中心的世界资本主义的形势。

这就是我对于现实主义、现代主义和后现代主义三个阶段的结构差异和相互关系所提出的模式，这个模式依然是十分抽象的。但是我要强调说明，这个极端抽象的模式对我来说很有价值，它包含着相当具体的文学内容和文化内容；不过今天我没有时间来阐述它所包含的内容及其在阅读、解释作品中的具体运用，只想对这三个阶段做一点详细的诠释。我拟先从后现代主义讲起，然后讲现代主义，最后讲现实主义。希望这种颠倒的顺序不致使人感到太突兀、太武断。我之所以这样做，是出于两个理由：其一，至少对西方人来说，后现代主义的经验显然是我们感到最熟悉、最真实的，因此从最熟悉的讲起，最后到不太熟悉的东西自然是顺理成章的事。另

外，在我个人这方面还有一个实际的理由，那就是，我对后现代主义的研究迄今为止是最完全的，因此，我有充分的自信，能把后现代主义作为文化的动力所具有的逻辑性和有机关系讲得更清楚些，而对现代主义和现实主义我只能给大家提供一些有益的注释、观察和假设。我还要附带说明，在目前的情况下，我对上述三个阶段的阐述目的是为结构的或历史的文学研究提供一种新的架构。但对文学中的交叉接触，以及从国际的范围探讨文学的比较文学，我想提出一种辩证的警告：在我看来，国际间文化接触的逻辑在这三个历史阶段都显出了辩证的差异：例如，后现代主义与现实主义相比就是一种更直接的国际文化语言，它根据新环境中社会和历史状况有利与否逐渐移植入新的环境中。

现在来谈后现代主义是什么，说明白一点，就是把过去我曾详细阐释过的这一题目重新加以解释。1984 年夏，我曾在《新左派评论》上发表过一篇长达四十页的文章，专门探讨这个问题。在那篇文章中，我首先提出了后现代主义作品和文化经验所缺乏的一系列性质，而这些性质在现代主义阶段似乎是最基本的、最有意义的。

后现代主义的第一个特点是一种新的平淡感，在绘画的表面，在建筑中人们都可以体验到这种平淡感，而在文学和理论的领域里这种平淡感则较为含蓄，这一点我们在下文将涉及。但这种平淡感或浅表感应与较老的现代主义对传统绘画手法的摒弃加以区别。后现代主义要求绘画或者艺术品本身消融在它周围的空间中，我们最终只能以一种新的时间性来描述这种体验，目的是通过这种新的空间现象来把握画家的原意。我们至少可以认为，这种新的平淡阻碍艺术品的有机统一，使其失去深度，不仅绘画如此，就是解释性的作品也是如此。这也就是说，后现代主义的作品似乎不再提供任何

现代主义经典作品以不同方式在人们心中激起的意义和经验。例如，普鲁斯特，里尔克或乔伊斯这样的现代主义作家似乎有解释不完的意义，他们的渊源似乎探索不尽，对他们的评论和注释也没完没了。但后现代主义作品却完全相反，它一般拒绝任何解释，它提供给人们的只是在时间上分离的阅读经验，无法在解释的意义上进行分析，只能不断地被重复。

我们现在来看现代主义经典作品中一个重要的主题：异化和焦虑的经验。在后现代主义作品中，我们看到这种经验、这种感觉、这种强烈的“感情”正在减弱、消失：后现代主义的经验不再是一种焦虑，而是一种心理上的分裂。无疑，后现代主义也有它独特的感情调子，但那最好用吸毒者的语言来说明，那是一种幻觉，一种异常的欣快的恐惧；而不是老的意义上异化所产生的那种极端的孤独感、沉沦感、焦虑感、颓废感、存在到死亡的感觉等。因为感觉和感情也是历史的，因此我们必须培育一种思维来理解焦虑这样一种似乎是绝对的心理经验，把它作为某种具体的历史环境中的一个心理的历史过程。

后现代主义的那种新的平淡，换个说法，就是一种缺乏深度的浅薄。我认为，我们可以在这一点上把握现代主义的“理论”。当代的理论，也即后现代主义理论排斥我所谓思想领域里颇有影响的四种深层模式：有关本质和现象以及各种思想观念和虚假意识的辩证思维模式正是这样一种深层模式，这一模式要求从表面进入深层的阅读和解释，实即黑格尔和马克思提出的辩证法，不言而喻，当今的理论对这一深层模式的攻击最为激烈。第二种有影响的深层模式自然是弗洛伊德的心理分析模式，这一模式对梦的表层和潜在的各个层次和压抑进行分析，显然这种心理分析在当代思维中是不可避免的，然而，它同样受到当代理论的激烈攻击，例如，我前面提

到过的德勒兹和瓜塔里的那本书就对心理分析的模式作过诋毁，特别是米歇尔·福柯在他那本著名的《性的历史》中提出彻底丢弃弗洛伊德关于压抑的观念。第三种在西方有影响的深层模式是存在主义的模式和它关于真实性和非真实性，异化和非异化的观念。它也是当代理论攻击的一个目标。最后一种深层模式是索绪尔的符号系统，它包含指符和意符的两个层次。但索绪尔之后的语言学家们实质上用这种理论来反对它自身，提出对索绪尔的二元体系的系统批判，当代理论（即后结构主义理论）普遍采取这一立场。综上所述，当代理论要做的一切和与它同时存在的后现代主义的艺术逻辑是完全一致的。它已不再是上述现代主义理论的这种深层解释，而只是在浅表玩弄指符、对立、文本的力和材料等概念，它不再要求关于稳定的真理的老观念，只是玩弄文学表面的游戏。

在另一种意义上后现代主义也失去了深度，我认为这是一种根本的浅薄。通过探讨历史性在当代文化系统中的命运，我们可以看出后现代主义的这种浅薄。历史性这里可以作两种理解，一是我个人对人类时间一种存在的意识；一是对过去和历史上的兴衰变革的更一般的意识。我认为，这两种对历史的意识在后现代文化的普遍的平淡和浅薄中已经消失了。老的现代主义对历史的感觉（我们将在后文提及）是一种对时间性、或者说对往昔的一种怅然若失、痛苦回忆的感觉。在当代，时间性和存在主义的过去，是“最‘老式’不过”的主题了。那种深深的怀旧的个人情绪在后现代主义中完全转变成一种新的永远是现在时的异常欣快和精神分裂的生活。我认为，这与当代人们对历史的态度有很深刻的相似处。在他们的心目中，历史上的过去消失了，历史上的未来和任何重大的历史变革的可能性也不存在。后现代主义对历史有自己的理解，那就是历史只存在纯粹的形象和幻影。例如说，美国的过去就被转换成许多

阶段过去的照片，至于说到文化史，它也有类似的命运。在当代总的历史和风格的折中主义中（特别是在建筑和其他艺术中），过去变成了一个纯粹死亡的仓库，里面储满了你可以随便借用或者拆卸装配的风格零件。这完全不同于现代主义对风格的体验；我曾经以“东拼西凑的大杂烩”的观念来说明它，它完全不同于那种滑稽摹仿。只不过是那种丧失了一切幽默或者嘲讽的摹仿。它也不像现代主义那样给历史戴上假面和伪装。

在理解了后现代主义关于时间性和时间变化的观点之后，我们也许对后现代主义获得了一定的认识，能够对它作出一些正面的论述，而不仅列数它似乎欠缺的那些老的特质。现在我们可以来说明后现代主义的时间本身可能是什么。我曾力图用精神分裂症患者的题目来说明这种时间的特点，而精神分裂症正是后现代文化理论中一个非常流行的主题。但是目前对精神分裂症的诊断或解释并不仅仅是模糊不清的隐喻；而是力图对这种症状作出一个精确的语言表述，认为它是“符号链条的断裂”（拉康语），是纯指符的逻辑，因为在精神分裂症者的头脑中，句法和时间性的组织完全消失了，只剩了纯粹的指符。这正是我在前面提出的抽象模式对后现代主义基本原理的深入说明。我那个基本模式指出，后现代主义是指符和意符的分离和意符的消失。现在我们可以用时间的术语和观念来理解这个过程，即精神分裂症患者的头脑中只有纯粹的、孤立的现在，过去和未来的时间观念已经失踪了，只剩下永久的现在或纯的现在和纯的指符的连续。这正是后现代主义音乐的显著特色（没有具有时间感的调性的统一或奏鸣曲的形式），也是后现代主义文学作品的显著特色，典型的例子是法国的“新小说”。在“新小说”中，零碎的、片断的材料永远不能形成某种最终的“解决”，只能在永久的现在的阅读经验中给人一种移动结合的感觉。但后现代主义中

这种新的分离和破裂的经验又必须与现代主义经典作品中把不相关的材料、片断并列加以区别，例如，艾略特的《荒原》和庞德的《诗章》中的情形。这些现代主义作品中的美学形式仍然可以用电影蒙太奇的逻辑加以解释，正如爱森斯坦在理论上所作的归结那样，把毫无关系的意象并列仍然是寻求某种理想形式所必需的，后现代主义那种杂乱的意象堆积却不要这种统一，因此不可能获得任何新的形式。我们可以归纳说，从现代主义到后现代主义的这种转变，就是从“蒙太奇”（montage）到“东拼西凑的大杂烩”（collage）的过渡。

我相信这就是后现代主义经验中的核心部分；我在自己的文章中力求把它置于历史和社会的基础上，认为后现代主义是当代多民族的资本主义的逻辑和活力偏离中心在文化上的一个投影。但这里还有一个中间因素要考虑进去，那就是技术的因素。后现代的技术已经完全不同于现代的技术，昔日的电能和内燃机已经被今天的核能和计算机取代，新的技术不仅在表现形式方面提出了新的问题，而且造成了对世界完全不同的看法，造成了客观外部空间和主观心理世界的巨大改变。这里我不能对后现代主义中这一技术层面作详尽的讨论，只能就其中显著的问题略加陈述。显然后现代人已经被这种高度发展的新的技术搞得心醉神迷，因此，当前像对电脑和信息处理机之类的新技术的狂热追求和迷恋，对我们所说的文化逻辑来说就远不是外部的了。从平淡感到某种新的永久的现在：我们分析的这一轨道暗示了后现代主义现象的最终的、最一般的特征，那就是，仿佛把一切都彻底空间化了，把思维、存在的经验和文化的产品都空间化了。但要使空间化这一概念具有暗示的意义，我们就必须强调其内涵，即把它所指的空间看作一种新的空间形式，而不是那种旧的空间形式，也不是材料结构和物质性的空间形式，而是

排除了深层观念的文字纯表面之间的捉摸不定的关系、对我们的生活和思维方式产生影响的那种关系。

如果说空间化在某种较高的意义上为我们提供了理解后现代主义的一把钥匙的话，那么理解现代主义的一个关键术语就是时间化。但我已经说过，我只能就这一较早的历史时代和过程提出一些简略而有用的评述，而不可能像对后现代主义那样作详尽而系统的讨论。

首先来谈谈现代主义的另一个特点，虽然这一特点与时间的问题不无关联。这就是人们普遍感到的现代主义中关于主观的观念。在现代主义作品中出现了一种根本的向内转的倾向，这与对人的心理的新发现是紧密相关的，甚至可以看作是一种对主观的全新认识的产物。在这方面我们大家都有某种程度的感受：难道普鲁斯特比起巴尔扎克来不是有更丰富的主观色彩和“心理”分析吗？难道里尔克比起华兹华斯来在对心理中那些无名经验的探索方面不是做得更彻底吗？但我们说这些一般的印象比错了还要糟，因为它们并不错，但却容易把人们导入歧途。

我认为，我们必须把现代主义对主观心理的开掘看作某种意义上的一种客观，否则我们就不能重新发现伟大的现代主义作家在历史上的新意和独创性（正如我前面提到过的，这种独创性应该在现代主义作家们的“形势”中，而不是个别的“天才”中去寻找）。我们现在来以稍微不同的方式仔细考察一下现代主义的心理学，就会发现，现代主义作家的心理探索不是一种经验和认识论上的发现，也不是对新的心理事实和经验的枚举，而是对一种主观变化，对一种心理转变的最强烈的召唤，我把这种转变称为乌托邦式的转变。里尔克在写一具古希腊躯干的十四行诗中有两行著名的句子典型地说明了这种转变。此外，在劳伦斯、韩波，甚至卡夫卡、普鲁

斯特及后期乔伊斯的作品中也可以发现这种转变。里尔克的诗行是：

> （躯干的大理石正裂成无数的光点，
> 似乎回敬着观赏者的目光）
> 没有一点不在看着你：
> 你必须改变你的生活。

现代主义作家在心理上的一种新发现是一种即将来临的变化：他们所记录和欢呼的是心理中一种苏醒的感觉、一种令人惊喜的新生的感觉、一种梦想不到的转变。这里我想简略地指出的是：在现代主义的经典作品中那种看起来好像是纯粹主观的“内心转变”实际上从来不是纯心理的：它总是包含了世界本身的转变和即将来临的乌托邦的感觉。因此，认为现代主义就是主观主义的幻觉必须纠正。必须指出，不管他们能够抓住什么独特的历史理由，主观在一个短时间内与客观是一致的，这种结合对现代主义来说是一种历史的幸运，尽管这种结合很快会消失，在现代主义作品中自我的转变与世界的转变是看不出什么区别的，是什么结束了这种结合呢？显然有许多可能性。约翰·伯尔杰在讨论立体主义的一篇十分重要而有趣的文章中说，立体主义绘画是提出一种真正的社会乌托邦即一种由人造成的全新的物质世界的最后的现代主义，而相反，超现实主义却完全撤退到心理的、无意识的领域中去了。

现在我们再来仔细地看看“心理的”方面。我们已经一般的谈到资本主义文化生产的各个阶段与具体化的力量相联系的方式，现在我们也应该从具体化这一角度来看待现代主义，但我们必须小心地把具体化设想为一个辩证的过程，即包含了正反两方面的过程，

要做到这点是不容易的。我相信，现代主义作家心理与主观的深度应该用具体化的观念加以探索：他们的心理经验中有对于一系列内在事物的体验和观念，而不仅是难于捉拿的感觉和情绪。正是心理经验中这种被具体化，或者说客观化了的特点，使它们能够被“转化”为新的、诗的语言，或者说要求创造我们称之为现代主义的一整套新的诗歌语言，以便表达这种新的内容。让我举一个简要的例子来说明这一过程。在亨利·詹姆斯的最后一部小说《鸽翼》中，年轻的美国女财产继承人米莉·西尔得了不治之症。发病之际，她去请教一位著名的医科专家。下面是她们见面时的一段描述：

> 她离医生很近，可以看得真切，听得明白。她很快就断定，医生的态度和举止，特别是脸部表情说明了一切，这里能够透露给她的一切对她来说都是最佳信息。换言之，她以这种节约时间的方式建立了与医生的举止之间的关系，而这种关系在此刻便是她赢得的特殊的奖品。这奖品像是一种绝对的占有物，一种新发现的资源，一种用最柔软的丝绸包裹起来，隐藏在记忆的臂膀下的东西。(p. 253)

从这段描述我们可以看出一种感情、一种对医生的信念、一种早熟的信任、一种对慈善的外部权威崇敬的意愿、一种从另一奇特的角度看仍是无望的希望，可以看出，这一切内在心理是如何活动和反应的，还可以看出，这些内心活动是如何在“字面上”转变为一种客体、一种占有物、一种贵重的订购物，主人公把它带回家，珍藏起来，它和主人公的自我保持着一定的距离，仍旧是身外之物。这样一种萨特的所谓的“物化”(thingification)，开始时是对思想和感情的心理描述，但这时就不再是心理的了。它已变成了客

观的，其变成客观的可能性取决于与所谓心理经验之间的新的距离的历史可能性。如果这里把我在第一讲中提到的阿多诺的那个句子加以改写的话，那就是：诗的具体化的可能性取决于它能否具体化为一种社会力量，一种也可以制约心理本身的社会力量，我认为，现代主义的一切伟大作品都以不同的方式表现了这种物化。

现在可以回过头来谈谈现代主义中的时间问题。显然现代主义作家的新的时间观念在表现和传达它的内容时要完全取决于这种诗的具体化。但我们要强调的并不是这种时间观念，我相信，现代主义对现在和过去所作的深入挖掘并不是一种心理上的发现，而是一个历史事件。现代主义作品中无处不在的那种对往昔、对记忆的新的深沉的感受，和传统的文艺复兴时代对时光流逝、青春不再的咏叹完全是两回事。现代主义的时间观念是一种新的历史经验的产物，它可以从两个方面抽象地获得认同：波德莱尔的作品中已经反映出的现代化时代的到来，似乎标志着老的社会和心理世界的丧失，它们现在只存在于人们的记忆中了；新的帝国主义世界体系的建立，对大城市的个人产生了很大的影响，对他们来说，社会现实看不见了，从存在主义的立场看，社会现实已经消失了，因为它无处不在，它充塞了空间和各种力量的网，因此，在个人的经验中已经感觉不到它的存在。

现在只有很少的时间来谈现实主义了。现实主义可能是理论问题中最复杂的一个。我这里只想提出对现实主义的两种思考方式，通过这两种思考方式可以使我们对这一概念获得一个新的认识。但在谈之前我们首先需要对现实主义这一术语加以限定，文学中的现实主义问题由于对表现手法的争论被极大地混淆了。争论的问题包括描写、逼真的刻画、摄影似的精确描摹之类术语的含义。我以为这些问题最好通过电影而不是文学作品去理解。我们一般所谈的现

实主义主要是涉及某种叙述形式，某种讲故事的形式，而不是狭义的静态细节描写和表现之类问题。

如果确立了这样的前提，就立即提出了一个对现实主义重新思考的问题。即把现实主义看作一种行动，这就意味着不仅可能把它看作某种叙述形式，而且可能把它看作一种发挥某种特殊作用的叙述形式。在这方面我毫无创见，雅各布森、提尼阿诺夫和哈利·列文都有精彩的阐述，更不用说塞万提斯在《堂·吉诃德》中提出的最早的关于现实主义的规范了。我们可以说，一种新的叙述形式需要取代老的、天真的、浪漫的叙述形式时，现实主义就产生了。“幻想丧失”的现实主义、教育小说的现实主义，或者社会暴露的现实主义从来都是一个双重的行动，它在建立新的叙述形式和规范时，摧毁反映旧世界观的，已经失去意义的旧的叙述形式。只有以新的叙述取代传统的叙述，真正的现实主义才可能产生。当然，也可以用我们前面提到的“规范解体”的概念来理解，即一种新的叙述形式意味着创造出一整套新的、社会的“参符”。

另一种对现实主义十分重要的因素是金钱所起的作用。金钱是一种新的历史经验，一种新的社会形式，它产生了一种独特的压力和焦虑，引出了新的灾难和欢乐，在资本主义市场经济获得充分发展之前，还没有任何东西可以与它产生的作用相比。我希望大家不要把金钱作为文学的某种新的主题，而要把它作为一切新的故事、新的关系和新的叙述形式的来源，也就是我们所说的现实主义的来源。只有当金钱及其所表示的新的社会关系减弱时，现实主义才能逐渐减弱。

这么讲，不是说要把金钱和市场经济仅仅看作一种现实的存在，一种人们可以直接表现的主题，而是要看作某种神秘、某种不存在的因素，这种神秘的因素以一种令人痛苦的新方式决定着人们

的存在，决定着它要采取的叙述形式。因此，现实主义标志着金钱社会作为一种新的历史形势带来的问题和神秘，而小说家的任务就是要通过某种形式的创新来处理这种历史形势。

这里讲“形势”，而不讲“内容”，就可以回到我们前面提到后现代主义与现代主义的问题上，并对它们加以总结。在上述两个问题上也有新内容即新形势采取新形式的问题。历史变革和与历史性接触的新形势决定了现代主义时间性的主题；偏离中心的高度技术化的世界体系的新形势决定了后现代主义形式上的创新。也许我们可以作这样的总结：现实主义的叙述性作品把解决金钱与市场体系消失带来的矛盾与困境作为最基本的经验；现代主义的叙述性作品提出了一个不同的问题，即一个关于时间的新的历史经验；而后现代主义在一个困境与矛盾都消失的情况下似乎找到了自己的新的形势、新的美学及其形式上的困境，那就是空间本身的问题。

德国批评传统*

我认为，虽然今天美国的知识界有着巨大的能量，但它的“理论”，也就是说它的文学和文化理论在源泉和灵感上仍然是欧洲的。过去许多批评家抱怨我的非美主义和欧洲中心主义倾向，这么讲恐怕会使他们确信我有“偏见”，但我却仍坚持这样的见解，当然，这不是说，当代美国理论中就没有一点自己的东西，事实上，近来已经出现了美国本土伟大传统即实用主义复兴的征象。从我个人所学来看，我的所长不是英美研究，而是法国研究，对于德国的传统也有许多了解，从这样一个背景出发，我将能够很好地阐述过去二十年来在美国理论界围绕法国传统和德国传统（即辩证的传统）之间的对立和冲突所展开的争论。在详论双方的理论之前，我想先用当代理论界的术语稍加说明。有一些人认为（特别是马丁·杰伊在其题为《整体的观念》一书中强调的）当代理论与哲学的关键问题是米歇尔·福柯和于尔根·哈贝马斯两人的理论之间的差距和哲学上弥合这种差距的努力。尽管我不完全赞同这一观点，但却认为这一提法仍然是有趣的，有一定意义的。福柯与哈贝马斯之间的争论，除了政治、历史与文化等方面外，首先表现在语言方面。福柯

---

* 本文原题：On the Tradition of German Criticism，中译本原载《比较文学讲演集》。中译：刘象愚

认为，语言是权力和压抑的根源。在其《性的历史》一书中，他力图说明，人们的心理能量不是由外力控制的，而是储存在语言的行为中，并受其控制的，人们正是通过语言的实践，使自己产生压抑，使自己的主观得到改造。

而哈贝马斯则认为，人们的语言和通过语言的交流本身是一块自由的天地。他的关于社会变革的观念（显然受心理学家让·皮亚杰和马克思的影响）的核心是，未来的某种社会主义社会是一个一切嘈杂的声音消失的领域或空间，人们之间的交流是完全自由的、开放的，各种传播媒介的阻碍和垄断消失了，在这样的社会中，自由的主观能够充分地讲话（当然，大约也应该能够充分地听别人讲话）。

人们可以想象，这种围绕语言的论争是十分有趣的，这种论争必然包含许多信仰和滑稽的因素。人们似乎觉得，这两位思想家仿佛在空中相遇，傍身而过而并没有任何真正的碰撞似的，我个人倾向于认为，福柯的理论较为真实地表达了当前这个充满符号、意象、信息的大众媒介社会的实质；但事实上，我对他们双方的观点都有某种保留。在我看来，福柯过分强调了权力之类的问题，而哈贝马斯则对不完全与语言和交流相关的权力之类问题估计不足（对这一问题，我这里不打算进一步探讨）。

就美国的文学批评来说，不论其输入的各种外国理论最初的含意是什么，但从结构主义以来，它强调的核心一直是语言现象，而且主要局限在大学和研究界，因此，许多人认为它主要是一种新型的极为轻率和复杂的形式主义。当然，与较老的新批评派的决裂是一个很激进的行动，正因为这一决裂和其他许多原因，年轻的一代美国学者和理论家能够认为，他们的研究是反对保守传统的，激进的，具有颠覆力的，甚至革命的，因而成为知识界正在进行的一场

发现、开拓新领域的伟大运动的一个部分。

但今天在理论上有所发现的英雄时代似乎已经结束了，其标志是下述的事件：巴特、拉康和雅各布森的死；马尔库塞的去世；阿尔都塞的沉默；尼柯、布朗特日和贝歇的自杀为标志的“第一代”法兰克福学派的终结；甚至还有更老一代的学者如萨特的谢世等。所有这些事件都从不同的角度表明，结构主义的有所发明的时代已经过去了。我们不能再指望能够在语言的领域里找到堪与60年代的地震图示转移或结构主义诞生所引起的震动相比拟的任何新发现。这并不是说，我们没有什么事可做了，而是说，我们该去做些别的事了。因此，无论从何种角度，还是以不提伟大的“突破”之类的虚幻口号为好。

与此同时，在知识界与学术界人们普遍地感到了经济危机与失业造成的困难，而欧洲的那些理论曾经做出过革命性的许诺但并未兑现，却反而躲入了大学的讲堂中，这样的形势，就引起了人们对结构主义甚至后结构主义所强调的那些形式主义理论越来越大的不满情绪。有迹象表明，将会在文化和批评界出现一种反击这种理论的潮流，即一种新形式的文化保守主义，它将打出的旗号是捍卫经典作品和文学批评的传统形式等。公允地说，抽象的理论已不再能满足它自身的需要，但已经死亡的文化保守主义的重新抬头则更令人憎恶。现在普遍出现了第三种可能性，那就是倡导返回历史的努力。然而返回历史并不是回到旧的历史去，而是要求创造某种新的形式的历史，无论在内容，还是在表达这些内容的形式方面要求创造一种新的历史。

正因为如此，当今美国批评中出现的最有影响的两股潮流是所谓读者反应理论和女权运动（有时是二者的结合）。不论他们的宗旨如何不同，不论他们迄今为止取得了多大的成功，但它们至少在

以不同的方式重新肯定（当然也是重新发现）文学与文化的社会基础，从而突破了各种形式主义理论的僵局。刚才我提到了福柯和哈贝马斯，我还想补充说明，在今天的美国知识界，尽管哈贝马斯影响不大，但福柯的影响却相当大。人们一般把福柯的理论看成是德里达的解构理论的补充，它使人们能够更直接地探讨权力、控制、社会压迫和社会歧视之类的问题；也就是说，它使人们能够直接地从历史的残酷的、血腥的对抗与斗争中去把握文化。

这样，历史又以不同的方式出现在文学与文化批评的议事日程上了。我愿意为此做出自己的努力，在下面的三个讲座中，我想先来谈德、法两种传统的区别，并从它们的某些基本论点出发，引出我自己关于现实主义、现代主义和后现代主义的结论。

德国理论的贡献是研究文学与文化提出了某种新的历史方法。他们的理论显然是以黑格尔和马克思的辩证法为基础的，这里，我们不打算从那些经典大师入手来讨论它，而是想从当代两位辩证批评家阿多诺和本雅明的作品中找到理解它的线索。这样一下子跳到当代，我们显然略去了许多重要的人物与事件，如弗洛伊德和他的精神分析学；海德格尔和由他的学生伽达默发展了的阐释学；布莱希特和他那出色的关于人民的辩证法与文化的理论；卢卡奇和他的杰作《历史与阶级意识》(1923)。卢卡奇的一些著作是直接用德文写的，人们认为他写出了马克思本人都未及写出的马克思主义哲学。他的《历史与阶级意识》的问世是知识界的一个爆炸性事件。我们要谈到的阿多诺与本雅明的许多观点都是从这本书来的。

阿多诺是一个多产的哲学家，他的许多著作，涉及了社会理论和他自己创立的所谓“否定的辩证法”的技术哲学；论及了美学（他身后出版了一本题为《美学理论》的大部头著作）和文学批评，他在这方面的研究涉及了很广泛的领域，从巴尔扎克到贝克

特、从传统的德国抒情诗到奥尔德斯·赫胥黎，从超现实主义和存在主义到普鲁斯特。但是，我认为他的最好的批评、也即反映了他的形式辩证法的最好的例子应该从他的音乐批评中去寻取。阿多诺也是一位作曲家，他曾从维也纳学派的大师们研习过十二音体系。我打算从他的音乐批评中的句子入手来分析说明德国理论这种辩证的传统。在他对奥地利大作曲家居斯塔夫·马勒的一本评论中有这样的一个句子：Was die Immanenz der gesellschaft versperrt，kann der Immanenz der form nicht glucken，die jener abgeborgt ist.

作为文学批评家，我认为我们任何时候都要从作品文本的句法分析开始评论。阿多诺的这类句子具有双重的特点：首先，这类句子多为警句式的结构，极为凝练，总是出现在论述的中间，能起到断然作结的效果。用它所包含的全部辩证法利用前面从容的，印象主义式的论述作为材料，以一种意想不到的方式像火山一样准时地爆发出来。这类特殊的辩证句子具有某种音乐的效果。其次，从语言的角度看，这类句子（特别是这一句）还充分发挥了德语本身的特点，这就是德语不仅有三个“性”（而法语有两个“性”，英语和汉语只有一个“性”），而且由于有三个“性”的区别，使它所指的意义具有更大的准确性。具体到这个句子来说，由于关系代词jener为阴性，因此它必然无疑地指代同样属于阴性的Immanenz和Gesellschaft，但这种准确的关系指代在英语中是不存在的。在英语中，it和that之类的代词由于没有“性”的区别，在句子中的指代往往容易引起混淆。下面我试从三种方式来英译这句话，这些译文都是不同程度的意译：

第一种译文尽管不是字对字的直译，但力求尽量忠实：

“那些阻塞了通向社会内在性道路的东西也不能成功地为

任何形式的内在性所吸收，（因为）它取决于前者。”

（What closes the way to the immanence of society cannot, be successfully dealt with by any immanence of form, which is itself depended on the former.）

第二种译文较为灵活些：

“形式的内在性不能成功地突破那些阻塞通向社会内在性的力量，因为那种（内在性）总是从这种（内在性）借来的。”

（Formal immanence cannot succeed in breaking through the forces that bar the path to social immanence, since that must always be borrowed from this.）

当然，最成问题的是最后的一个子句，现在我来尝试译一下：“因为形式的内在性从社会的内在性借取它存在的可能性”（since formal immanence borrows its possibility of existence from social immanence.）它还可以缩减为“因为形式的内在性取决于社会的内在性”（since formal immanence depends on social immanence），但我却喜欢更长一点的具有解释性的另一种译法：“因为形式内在性的可能的条件必须总是社会内在性本身的可能性。”（since the condition of possibility of formal immanence must always be the possibility of social immanence itself.）现在，我就来对阿多诺这个句子做些评论。

这个句子显然看起来像一个哲学命题，但我想说，它并不是一个哲学命题，它并不真正表达一种哲学思想，而是用它那显著的句法形式提出了一个哲学的问题，那就是古老的形式与内容的问题。

我之所以选择阿多诺的这一个句子作为出发点，正是为了对这个问题发表一点意见。在这个句子中“形式”这个字曾出现了一次，从上下文看它显然是指艺术形式，即马勒音乐的形式，但“内容”这个字并没有出现，它显然是隐藏在另一个关键的哲学字眼之中，那就是曾经两次出现过的“内在性”这个字。“内在性”是一个技术哲学的术语，也是黑格尔常用的一个字，它在阿多诺的许多著作中都表示形式与内容的统一。在传统哲学中，“内在性”也是一个传统的二元对立命题，即内在性对超验性中的一部分。但重要的是，阿多诺在使用这个术语时，不是把它看作与“超验性”的对立，而是把它看作与“不谐和”、“分裂”、“内在差距”或者说“矛盾”的对立。

这种新的对立已经是现代批评史和美学史上为人熟知的情形。老的新批评派的理论企图以各种补贴的方式来维持作品的“内在性”，他们提出了“有机的形式”、“形式与内容的统一”或者“具体的普遍性”、“普遍的象征”、“作品的内在因素对外在因素的胜利”等等说法。但人们都知道，当代批评与此相反，更喜欢寓言，而不是象征，因为寓言这种形式包含了一种永远不能综合的内在差距。我们今天的批评与美学追求的正是作品的这种分裂、异质性和不连续性，这些特质只有幻想的有机形式才可能掩饰。强调这种内在的不连续性，而不是连续性；内在的异质性，而不是关联性和有序性；内在的破碎性和分裂性，而不是整体性；内在的差异，而不是类同究竟有什么文学价值，有什么美学意义，只有在我们深入了解后现代主义之后才能够把握。

我们必须理解，阿多诺的辩证法与当代批评的目的是截然不同的。他欣赏作品的不连续性，不谐和性和内在的分裂，正是因为他崇尚这种内在性的最高价值，或者崇尚要“调和内在的不统一”，

把形式与内容结合起来的最高价值。而这种最高价值在历史上已经变得不可能实现了。因此，阿多诺认为这种内在的矛盾是克服形式矛盾的可能性的最后的象征。他并不是像后现代主义和后结构主义的理论那样欣赏这种不连续性和分裂本身，而是认为作品的不连续性和分裂比起那种虚假的、表面的和谐能够更有活力地说明内在性或调和内在不统一的价值。我们应该从历史的角度看到阿多诺的研究对象已不再是现实主义，也还不是后现代主义，而是现代主义运动所取得的独特的形式的不断强化的矛盾，正是从这个意义上他欣赏马勒的音乐。

我们不可能在这儿进一步谈马勒的音乐，但我可以通过几个例子来说明阿多诺的想法。在马勒的交响乐中有这样的片断，高雅的交响乐的音乐语汇突然让位给粗鄙的乡村手风琴的曲调或者拙劣的维也纳华尔兹的旋律。这时崇高的和通俗的或大众的两种完全不同的音乐语汇并行，显然不可能融为一个有机的整体。现代主义文学中到处有与此类似的现象，那就是“破碎的意象的堆积”，艾略特的《荒原》是一个显著的例子。

阿多诺并不满足于仅仅记录雅俗迥异的两种音乐语汇的并行以及结构上的不谐和，他也不满足于仅仅通过“蒙太奇”（爱森斯坦提出的这一关于电影表现手段的理论与艾略特的诗作属于同一时代，它具有十分重大的历史意义）之类的形式理论来阐明这种形象、他希望对这两种不同的音乐材料的相互关系给以辩证的解释，说明两者是如何相互抵触，相互削弱的。

阿多诺一定要首先把音乐材料寓言化，两种相反的音乐材料被看作辩证关系中的主观和客观两极。这种辩证的“寓言”在上面分析过的那个句子中也可以看出来：“社会”代表客观那一极，而艺术“形式”则必然代表个人主观这一极。阿多诺认为，马勒的音乐

中那种高雅的交响乐语汇代表着具有无限权力的高度组织化的社会，也就是代表着客观；而那种粗俗的乡村曲调——像正在消失的乡村一样——则代表了在资本主义社会及其大都市的压力下受到伤残的主观的最后一个避难所。但是，如果我们进一步去分析，就会看到上述两极发生了辩证的转化。代表粗俗、感伤的乡村生活的曲调，显得极不真实，像许多死亡的精神产品一样，可以被看成社会无上的权力与压迫的那一极，而马勒刻意追求的高雅音乐语汇则可被看成个人主观力求生存并使之永恒的那一极。

事实上，当我们把这种辩证法看成一个不断的位置转换过程时，上述转化就不再是不一致的了。客观按照自己的需要，把主观变成客观；主观又要反过来竭力赋予客观以主观的精神和动力。这个过程是无止境的，永远不会完结，永远不会产生结果的。阿多诺能够分别以弗洛伊德式和马克思式的语言极富特色地再现这一辩证的过程。它那弗洛伊德式的原话是："在马勒的美学中，文化的规范本身所谴责的东西决不会被它与文化的合谋关系所穷尽：马勒深刻地理解了弗洛伊德的超自我和伊德合谋反对自我这一学说。"它那马克思式的原话是："从上层建筑中降下的主观再次喷射出并改造它反对的东西。"

我引述了阿多诺各种解释性的说法，力图说明以下几层意思。首先，用当代的"不确定性"、"多义性"之类的术语来说明这种辩证法的效果显然是不恰当的，相反，它的效果是无限丰富的，它可以在不同的条件下，永无止境地重写文本（这一点我们在下文讨论本雅明时还要提到），我们一旦把握住这种以辩证为核心的主—客观结构，就可以用许多不同的解释性的规范来重新构筑它。

但我们还要强调指出，阿多诺的形式和内容从来不是界限分明的实体，它们之间也不存在那种理念式的关系。它们互相毒化、腐

蚀、伤残、羞辱对方。客观的力量即发达的资本主义社会的权力是渗透性的、弥漫性的，因而把个人主观中最私有的部分转变成感伤的、怀旧的、琐碎的东西；同时，受到伤残的主观所感受的痛苦又反过来颠覆了社会最高权力最宏伟的表达方式，给它投下了暗淡的光，把它那权力的隐秘和血腥的罪恶暴露无遗。文化本来是一种社会现象，是由社会规范形式和组织起来的领域，现在则受到产生它的社会的怀疑。马勒的新的文化产品——它必须通过文化本身及其最有组织的形式——只能在失败中获得成功，只有通过谴责它赖以存在的文化本身才能获得暂时的真实性。我以为这正是阿多诺要表达的那种思想，即所有伟大的现代主义所具有的那种内在的、可怕的戏剧性，那种结构上的“不愉快的意识”。现代主义正是为反对它自己才产生的，它只有通过谴责、破坏艺术本身才能成为艺术，只有通过破坏美学的要求才能让人们听到它的声音。这样，通过阿多诺，我们认识了一种极有趣的现代主义的理论。与阿多诺不同的是，我们可以把它历史化，把它看成一个被历史本身超越的历史阶段。

这里，我想从阿多诺那种难以驾驭的复杂的论述中抽取出一种较为通俗的方法来。那就是，任何一件艺术品都有至少两方面的历史，一是社会的历史（即不断增强的具体化与异化的辩证发展过程）；二是艺术形式的历史——它也是一个辩证的过程，即每一种成功的艺术形式在它之后不断产生的新的艺术形式中，使它自身“具体化”，并使它自身受到怀疑。这两种历史，或者说两种叙述方式之间的关系不能以简单平行或同源之类的说法来说明；它们也不能简单地被说成是融为一体的。因为两者之间确实存在着差别，社会与形式产品之间的客观距离正是后者的，也是前者的主要问题。

阿多诺启示我们，至少可以从一个角度来解决这一难以解决的

问题，那就是尊重艺术的自主性，因为艺术在要求自主性的同时又否定这种自主性，并重申社会—经济以及历史所具有的那种无处不在的力量。也许，我们可以用当代的术语来说明，即把这种解决看成是：社会的历史和艺术的历史两股历史性的系列关系的永久的共时性的再现。阿多诺这一共时性的观点要我们在分析作品的过程中始终注意社会因素对其形式产品的制约；注意形式本身对社会矛盾的反映；以及人们怎样从客观去认识主观，又怎样从主观去认识客观之类的美学问题；或者按我们开始所引用的那个句子来说，就是要看到真正的社会内在性和调和的可能性，可以通过形式内在性的可能性获得再探查，而形式内在性的矛盾则让位于社会和历史矛盾的隐秘。

本雅明是一个与阿多诺不同的辩证批评家。阿多诺是从辩证关系的抽象结构开始，然后再在展开论述的每一个过程中赋予它以新的内容和不同的解释；本雅明与此相反，似乎是从大量孤立的、具体的人事或内容开始（例如，某种创新，某类政治人物，某种法律，某种城市的空间形式，某种语言等），然后将这些具体现象并列起来，使它们互相吸收，互相参证，最后从这些生动的，孤立的历史材料中获得辩证的抽象的理论。

从今天的眼光来看，本雅明无疑是20世纪最伟大、最渊博的文学批评家之一，我们英语世界虽然对他有些了解但需要更多地译介他，你们中国人对他了解很少，就更需要译介他了。他的《论波德莱尔的某些母题》一文是他对这位诗人所作的大量研究中的一部分。波德莱尔是第一位伟大的现代主义诗人，是新生的都市的诗人，艾略特称他为欧洲最后一位真正的诗人，本雅明说他的作品“像一颗死亡的星照耀着第二帝国的天空”。正是从对这位诗人的研究中，本雅明得出了关于现代主义的一般理论。他围绕波德莱尔的

研究是一项最雄心勃勃的巨大的计划，但未能全部完成就去世了，因此遗下了大量的手稿，后人将他的千数页的研究整理成册在德国出版了。

我读他这篇论波德莱尔的文章不是从波德莱尔研究和第二帝国研究的背景出发的，而是把它作为它的三篇文章的核心：第一篇题为《讲故事的人》，讨论19世纪俄国作家尼古拉·莱斯柯夫；论波德莱尔的是第二篇；第三篇题为《论技术时代艺术品复制的能力》，这篇文章影响颇大，它曾激发了某些利用新的传播媒介为激进的政治服务的左倾思潮，但今天看来这篇文章未免有点过分乐观。不过无论如何，这三篇文章合起来仍然能够说明本雅明的历史观。他把历史和文化的发展分为三个阶段：首先是传统的乡村社会以及与之对应的前资本主义时代的讲故事的方式；随后是资本主义巨大工业城市的兴起以及在它那种非自然力量的震击下产生的现代主义的语言和诗歌；最后是20世纪科学技术的高度发展，这时连现代主义的那种紧张和痛苦感业已消失，电影成为占统治地位的传播媒介。这样一种历史观说明了文学艺术从讲故事的口传方式，经过特别的文学写作发展到后语言时代机器作为媒介的传播方式。它实际预示了马歇尔·麦克卢翰关于传播技术阶段的理论，即口传的；印刷的；电子媒介的。从本雅明的思想中我们显然可以看出一种技术决定论的影响，即机器和技术创新最终起决定作用的解释，但它比起麦克卢翰的理论无疑有更大的现象学上的丰富性。首先，本雅明认为文学艺术从口传到电影作为媒介的发展过程中丧失了一种神秘的、完满的经验，他把这经验称为“辉光”（aura），认为这种辉光的闪现正是作品中最有活动力的部分。他从两个方面来解释这种神秘的经验：第一，“辉光”即便在接近客体的地方也表现为一种距离；第二，它是你所注目的客体神秘地“回看你”的能力。我们看

到的电影都是一种拷贝，而非原作，因此它的结构中已经完全失去了这种“辉光”；而当我们在博物馆里站在一幅真实的油画（尽管我们平常研究的是它的复制品）前面的时候，我们就会产生一种辉光一闪的感觉。

其次，本雅明的理论的丰富性还表现在它包含有时间的经验，虽然，麦克卢翰的理论中也有时间的观念，但我认为那是一种空间的时间，而本雅明却是通过历史演变的阐述给人一种时间感，这就无疑丰富得多。不过本雅明的时间观与老的现象学文评解释现代主义作品的那种时间观又有不同。

本雅明的时间观可以看作是对阻碍、干扰时间经验，特别是对干扰记忆和传统的一种分析。记忆和传统显然是口传故事的基础，并与乡村生活紧密相关。这种传统的社会生活一般是围绕宗教仪式和节庆活动组织起来的，它表现为一种仪式的时间，这一切在现代世界都已经消失了。这种社会生活的产品由于缺乏文化教养只能依靠记忆，通过口传的方式发展。在这一点上，本雅明的记忆的观念具有相当的复杂性：记忆将外界的刺激因素，特别是“信息”转变成某种属于个人的（或集体的）经验的形式。口传故事又将信息和资料转变为“可以记忆的”的东西，既有意义，又能够保留在记忆中，以便流传下去。可以说，被转变的材料之所以有意义，就是因为它是“可以记忆的”，同时又是可以流传的。

他这篇论波德莱尔的文章，主要受柏格森和普鲁斯特的启发，当然也有弗洛伊德的影响，其目的是探讨这种前资本主义的集体记忆和经验在巨大的现代化工业城市中发生了什么变化。前面我们已经说过，所谓转变就是对外界刺激因素的吸收，即把外在的一切形式的信息或资料转变为具有人文意义的故事或叙述形式。

当人类脆弱的有机体处在不断增加的外界刺激的包围中，不能

够按传统的方式保护自身，不能够完全吸收这些外界刺激时，现代主义的危机就产生了。这正是19世纪工业化的大城市中发生的情形。那时的外界刺激大致来自两方面：一是来自机器和科学技术的新发现；一是来自人口统计学上的发现，即大量的人口流入城市，形成了本雅明所谓“群众”。波德莱尔的现代主义通过引入了新的内容与过去浪漫主义的美学彻底决裂，由于它和“现代化”以及“现代”世界观的关系，这一新内容一般被称作“现代的”，它实际上指的是城市，城市的苦难、罪恶、匮乏，机器和群众（本雅明说，“群众”总是出现在波德莱尔的诗行中，即便它并没有被提及)，“群众”也是波德莱尔的新的、心神错乱、骚动不安的读者大众。

但是本雅明的“新内容”远不止包含这些意思，它说明了一种新的形式产生的过程。其起点是人类的心智面对纷繁复杂的许多新的外界刺激时无法将它们吸收，本雅明把这种经验称之为“震惊”，现代主义者不得不创造新的形式来解决这种困难，来把握这种“震惊”的经验，这种方式不可能是与早先乡村生活一致的方式，而只能是现代诗歌和现代主义的方式。这里我们还需要提及本雅明所使用的德语的特点。德语中有两个字大体相当于英文的“经验”(experience)，Erlebnis 指的是人们对于某些特定的重大的事件产生的即时的体验；而 Erfahrung 则指的是通过长期的“体验”所获得的智慧。在把乡村生活的外界刺激转化为口传故事的方式中起作用的是第二种经验，即“Erfahrung”；而在现代生活中人们普遍感受的是第一种经验，即“Erlebnis”。本雅明说：

> 在特定印象中，震惊因子的份额越大，意识就会越经常地像一块屏风一样防范外界刺激；意识防范外界刺激越有成效，

> 这些印象进入经验（Erfahrung）的机会就越少，只可能保留在人生某一个短暂的时刻（Erlebnis）。也许震惊特殊的成果就是牺牲内容的完整把意识中某一个精确的时间点指派给一个事件。

这里语言和历史的区别可以看作口传方式中新闻（甚至闲言碎语）的转变与现代报纸的不连续性之间的区别：后者不同于前者，它不允许我们吸收外界事件，而仅仅在外部将其置换，把它转变成一对我们来说仍是外在的，次要的文字刺激，我们不是通过集体的传统和记忆，而是通过时间的顺序去把握它。本雅明在这里指出了对于历史时间的现代观念和前资本主义世界的时间观相对照。我们不妨将本雅明的论点稍加引申，今天大众媒介的作用不是使事件像传统的方式那样成为“可以记忆”的，而是在事件令人眼花缭乱地从四面八方向我们袭来时，消灭这些事件，帮助人忘记它们。

波德莱尔的语言力图以一种激进的与新的，“指示性的”，世俗的语言等不同方式来对付这种震惊；这主要有两点：首先，他的语言本身就充满了震惊：“雅克·里维耶指出，波德莱尔的诗歌正是受了语言深层的震动，仿佛这种震动使文学崩溃一样”；其次，本雅明曾回忆起波德莱尔的同代人对他的深刻印象，他朗读自己的诗作时方式特殊，仿佛在“强调”某些字似的。

正是从这种新诗的心理内容中我们能够更好地把握这种震惊的新经验产生的效果。本雅明把这种新的经验看作一分为二的两个方面：一方面是圆满；另一方面是虚无。一方面是波德莱尔所谓“交感”（correspondance）的特殊经验；另一方面是他所谓“忧郁”（spleen）和虚无的经验。一方面的经验是同时已经从现代工业世界消失的古老的、仪式的时间的无力坚持联系在一起的；另一方面的经验非常准确

地记录了现代工业世界时间的重复和异质性，一种在令人痉挛的短暂经验下空虚的时钟时间，一种无聊厌倦（ennui）以及过去和未来全部消失的时间。有意义的是，本雅明把波德莱尔对时间这种诗意的表达法和一系列类似的具体事物并列：机器边的现代工人；赌徒的永久的现在时；现代设备的准时操作："一个突然的动作取代许多步骤。"（美学上的例子是摄影所产生的陌生效果，及其所"给予人的事后震动"）这样，本雅明就以一种辩证的蒙太奇手法把这些具体的形象作为一个重要的历史过程中不同的社会现象提出来了，他不加评述地把这些具体现象摆到一起，就要求读者积极地发挥自己的辩证思维把它们联系起来。这正是本雅明著作批评方法的一大特点。确实我们无论怎样评估他这篇短文中所激发的现象的丰富性都不过分。特别是他的关于"群众"的观点更值得重视，他用"群众"来表达现代大都市的新的空间感。正是这种丰富性使这篇文章呈现出不可穷尽的意义，每读一次，人们都可以产生新的联想。当然，阿多诺对本雅明的方法有很大的保留，也提出了严厉的批评，不过这已不是我们今天要讲的内容了。

现在，让我们尝试对上述两种辩证批评的方法作出总结。阿多诺的方法似乎是一种历时性的方法，这一方法提出了两种不同的主观史和客观史，两种不同的心理史和社会史，作为两种对立的现实，它们却又是同一历史过程中不能互相消融，合并的部分。阿多诺把作品文本中的每一时刻每一特点都看作两方面辩证的相互运动。从阿多诺无与伦比的实践中，我们至少可以获得阅读分析作品的方法，那就是把作品看作两种不同历史，即社会生活的历史和形式的历史产生的结果。

与阿多诺相反，本雅明的方法似乎具有更多的共时性，至少是更多的横向性。这一方法从时代的社会生活中集中大量的，广泛的

具体意象，特别注重从诗人的作品中搜集意象，注重诗人和他的语言、内容，职业感之间的关系。他把这些具体意象并置，要求一种类比的思维，一种历史的认同。在另一篇片断中，他曾暗示地指出，波德莱尔的新诗作和新的诗歌创作方法可以历史地被比作“政变”，这样，诗人就在美学的意义上类似于搞革命的政治家。

本雅明的实践为我们提供了一种辩证法传统称之为“居间”的方法：即在不同的层次（经济的、政治的、文学的、语言的、心理学的、空间的、社会的等）之间建立联系。这些层次既不能互相认同，互相合并，也不能取消任何一方（而在形式主义文评中，这些外在的因素是完全被排除的）。

今天我们所讲的这些批评方法的例子决不能毫不分辨地随意运用到文学史作品的批评中去。但它们却能够提醒我们紧急重视现代批评中常常被忽视的东西。阿多诺提醒我们注意不同历史之间的关系，包括形式的历史或者语言的历史；本雅明提醒我们注意在一个特定时代的社会与历史经验中建立不同层次之间的联系。换言之，也就是提醒我们注意突出作家在创作时刻所面临的复杂但具体的历史形势。我希望能从不同的角度，以不同的方式来阐述这些问题。这就是法国传统的方法，也是我第二讲的内容。

法国批评传统*

今天要讲的主要是结构主义及其不同流派。从严格的意义上讲，结构主义未必完全是法国的，但总体上看，结构主义和法国理论的传统又是紧密相关的。今天法国的思想界事实上存在着两种不同的传统，这两种传统都应给予重视。从结构主义到符号学再到后结构主义的思潮中，始终存在着另一种不同的思潮，我把它称作辩证的思潮。反对派把它称作“法国思想中的德国残余”，但我却认为它是一种不折不扣的辩证法。我们大家最熟悉的法国辩证法自然是萨特后期著述中表达的思想。但我们还必须提到当代最伟大的哲学家亨利·莱夫布赫（Henri Lefebure）。他的著作在时间上跨越了50年，然而可悲的是我们美国人并不了解他，我们亟须英译他的代表作《空间生产》。你们中国人对萨特有一定的了解，但我借此机会建议，你们最好也能设法了解一下莱夫布赫。

这里显然不可能详尽地讨论他们两人的思想，只能围绕萨特的一个重要的辩证观念展开论述，这就是关于“形势”（situation）的概念。“形势”是萨特哲学中的一个技术术语，具有多层含义，我

---

* 本文原题：On the Tradition of French Criticism，中译本原载《比较文学讲演集》。

中译：刘象愚

不打算给它下定义，只想描述一下它的功用。萨特艺术实践中的一切形式都可以看作，反应对形势、解决办法对困境、答案对问题这样一种形式。“艺术实践”这个概念同样包含了许多意义，从政治干预，哲学阐释到文化内容都包括在内，概而言之，它包含一切文化与理智的产品，还有个人和公众的行动。了解这一点，我们就能够开始理解萨特这一概念的重要性。萨特的这一概念要求我们放弃对人文现象那种静态的观点，采取动态的观点；要求我们用象征的词汇来重写那些似乎静止的、丰碑式的人文现象。我给大家举一个例子，我们常常谈到一个人的人格、本质、或者说“性格”，这些看起来都似乎是个人的事，我们习惯上总是以静态的描述来说明一个人的性格——易怒的、仁慈的、快乐的、悲哀的、忧郁的等等，但我们最好用一个神秘的字眼“习惯”来“重写”性格的这些具体特性，而不必考虑这种“习惯”是哪儿来的。萨特的存在主义心理学对这类问题提出了一个很好的解决办法，那就是认为人所谓性格特征在童年时代是最具活力，最具创造力的，因此能克服一切历史和家庭环境的困难、矛盾以及别的窒息性格的因素。这就是说，这些看来已经成为性格本质和特征的东西需要按照行为不断重写。但这种说法尚需作两点补充，第一，需要解释这种行为是如何转变成性格特征的，也就是如何将原来的特征忘却或排除掉的。这就需要了解萨特关于具体化的理论。把行为具体化为性格特征正是要把艺术实践忘却，正是向存在和物化的一种稳定状态的一个飞跃。第二，我们需对他所谓“形势”的本质作出解释，这就牵涉到萨特思想中一个根本的似是而非的理论。他认为“形势”从来不应被看作“客观的”材料和事实的集合，或者一套惰性的决定因子，这样就产生了一个似是而非的论点，为了创造解决“形势”的办法，人们的主观必须首先创造“形势”本身，或者说，在最初的创造性行动

中必须掌握一套客观事实作为要解决的形势或困境、矛盾之类。这样，主观的创造性行动就具有两重性：首先必须把外部的客观材料组织成为一种形势，也就是说，它必须首先创造出问题，通过问题才能形成“形势”。

我相信，萨特的这一理论为文学和文化提供了一种思维方式，这种思维方式可以解决许多虚假的问题，或者为解决这些问题提出一种新的、有用的方法。例如，关于“天才”的问题，根据萨特的理论，我们就不必把“天才”看作一种具有特殊性格与能力的人，看作一种核心的主观因素。萨特认为，“天才”完全是一种非个人意识，毫无个人特色，也不集中的主观因素，天才应该被看作仅仅是一个历史事件、是个人的主观在历史条件下能够创造出某种“形势”或问题，同时又能够创造出处理这种“形势”解决这种问题的答案的一种方法。

这一理论更大的意义在于，它完全取消了过去人们已经形成的对“问题”和“上下文”的观念。过去所谓“上下文”（背景）不再被看作一种惰性的、外在的真实，不再被看作传记的、社会的、历史的材料（这类外部材料与“内存的”文本的关系总是很难确定的），或者说，这些事实与材料不再是惰性的或外部的，而是被组织进富有活力的形势与问题中，变成了作品文本的一部分，与作品一起成为解决这个问题的答案。这样，就产生了一种新的历史“社会学”的文学批评，这种新的历史社会学的文评方法与我们过去熟知的那种已经没有什么共同之处了。

但要真正理解这种新的历史社会学的方法，还需要我们了解萨特关于“形势”的第三方面的意义，那就是我们不能把作品文本看作一个客体，一个静态的结构，一个里程碑式的东西，一个不动的形式，而要把它看作一个行动，一种艺术实践的表现，一种生产，

一种干预的行为，一个对困境与矛盾的解决，一种动态的创造，一句话，看作肯尼思·博克所说的那种“象征的行动”。然而这样做也提出了许多新的方法学上的问题，这些问题概括起来是：如果我们把作品文本看作一个行动、一种生产，而不是某种惰性的客体，那我们该怎样来分析它呢?

我们回头来看一下第一讲中提及的阿多诺关于一个作品处在两种历史中的观念，也许可以更好地说明萨特这一新观点的好处。阿多诺提出的两种历史是资本主义社会具体化不断增强的历史和当代作品形式危机不断深化的历史。这两种“历史”或者说历史性的线索可以说为艺术家提供了他的作品要解决的两种“形势”。福楼拜的《包法利夫人》是小说形式上一个创新，它同时面对了这两方面的问题，并在一个单一的象征行动的统一体中解决了这两方面的问题：萨特力图说明《包法利夫人》是对福楼拜所属的法国资产阶级的思想矛盾和社会矛盾的一个象征的解决，同时，又是独特的形式上的创新，它“解决”了小说作为一个类型发展进化的问题，摆脱了自巴尔扎克之后作家们必须改革旧的形式但又无所适从的困境，这样，福楼拜的“新小说”就成为巴尔扎克之后如何写小说这一问题的出人意料的解答。可以说，这是一个“天才”的解答，但这种“天才”表现在组织问题的能力和以军事战略家的眼光解决这些问题的能力，有如伟大的商人和政治领袖的创造。福楼拜的小说也是19世纪中期法国资产阶级社会和历史困境的一个新的意识形态方面的解决（萨特在他论福楼拜的专著中对此有详细的讨论），这种意识形态方面的解决与形式上的解决在某种程度上是“相同的”。

现在我们可以从法国辩证法的传统，或者说，萨特的形式转到所谓结构主义及其各种分支和方法。事实上，结构主义和我们刚才谈到的关于“形势”的理论是密切相关的。“形势”的理论给我们

提出了一个特别的问题，那就是我们应该如何按照自己的分析把作品从客体转换成一套新的术语，这样，我们就能够根据这套术语把作品理解为一个行动或一个“形势”。结构主义可以给我们完成这一过程提供方法上的工具。因为结构主义主要从语言入手，因此它所提供的新的语言装备比起老的辩证法和存在主义方法能够更精确、细微地帮助我们分析文本。我们今天不准备对结构主义的所有流派作详细的讨论，更想简略地评述两种影响较大的后结构主义方法，即解结构和符号学的方法，然后谈第二种方法，即符号学的方法与历史思维的关系。

我主要采用上面讲过的萨特关于“形势”的观念来评价这些新的“方法”。这就是说，我将不采用后结构主义的术语，而要采用哲学的语言，对哲学的语言，后结构主义不仅生疏，而且采取敌视的态度。从总体来看，结构主义及其各种流派是反辩证法的、反存在主义的、反现象学的，也是反历史的、反历史分期的原则的。

我的方法是把后结构主义的语言转换成萨特有关“形势”的观念（但却完全不同于他的存在主义）。“形势”这一观念在当代有许多变体，其中最著名的是生产的概念，如果用它来说明文学与文化，就包含了两个方面：一方面是设备和原材料；另一方面是把二者结合起来，最终形成产品或作品的生产过程。我所思考的正是这样一个两阶段模式，它强调第二阶段积极的过程——反应、解决、答案、产品、作品——是从第一阶段取得的（柯林伍德用逻辑学中问题与答案的语汇分析哲学问题史，要求分析者重建“问题”，把新的哲学观点看作对这一问题的特定“答案”。这是另一个有影响的模式，文学分析可以从中获得许多教益）。

下面我想建议用“形势和反应”这样一个动态的系统来重新思考（或转换）当代理论中一系列双层模式。乔姆斯基的生成语法就

是语言学中颇有影响的一个双层模式。生成语法把语言的表面结构从它的自然性与意义中剥离出来，说明这种表面结构正是深层结构作用的产物。我建议颠倒这一动态过程，先把握深层结构作为形势和原材料，然后再看表面的行为是如何从深层结构中产生，如何形成语言的行为和意义的。但我要说这是很草率的建议，未必能为语言学家所采用，只不过借它来说明文学研究可以有不同的方式而已。

现在来谈谈德里达的解结构理论。我认为解结构是马克思主义传统中所谓“思想分析”的一个特殊的子体系，对这一问题我不打算深入谈。首先应该说明的是，这一理论是由德里达的学生们发展成为一种往往被机械地采用的“方法”的，而德里达本人的著作与他的追随者们的著作却大有区别。德里达的理论有两个特点，第一，在分析作品时，它总是力图寻求其中的隐秘或潜藏的规范，这种规范一般是在二项对立的作用下产生效力的，例如中心对边缘、口语对写作、男对女、意义对荒诞、理性对疯狂、人性对罪恶等等。规范总是二项中的正项，它系统地压制、排挤二项中的负项。德里达的这一分析实质上是从政治出发的，它力图认识、揭示各种形式的压制作用。

第二个特点主要在语言方面，德里达通过对作品文本的微观分析和评论要说明的是，作品表面的意义、意图、它要提出的规范和价值不是由外在的批评逐渐消解的，而是在批评之前就由作品语言的运动逐渐消解了。实际上，在某种更基本的层次上，语言总是消解它自身，陈述正是在争辩的过程中拆散它们自身的，甚至在上述政治上的意义明晰之前，语言就失去自身的指示性，因此在结构上总是无法获得意义，这是任何作品结构中最根本的规范。

德里达有一些专门的术语用来说明语言这种重复的、自动的、

自我消解的作用。一是所谓“散布”(dissemination),它力图说明作品文本不可压制的开放性,一个单一的意义或感觉发出之后,就向四面八方流溢、散布,在此过程中取消了原先单一的意义。另一个术语具有更大的科学性,叫做“不确定性”(indeterminacy),它从另一角度告诉人们,作品文本是不稳定的,企图找出它的精确的意义是不可能成功的。但最有意思的一个术语是一个逻辑术语,叫做“自相矛盾”(antinomies),它本指逻辑上的矛盾与障碍,被德里达用来说明语言表达自身的解体过程。语言试图克服这种隐藏的“自相矛盾”和不可调和的对立,它就要采用语言的暴力,这就不断削减了意义,因而,有机的意义是不可能获得的。

下面我就此作几点评论:第一,这种观点本身产生了一个历史问题(德里达在他的《西方形而上学批判》中提出的历史结构问题我等会儿再讲),这一问题可以归结为:假定我们同意,所有的作品文本都包含着“自相矛盾”,那么它们一定都包含同一种“自相矛盾”吗?这种矛盾的对立面可以不可以改变?如果说有各种不同的“自相矛盾”,是否可以写这种“矛盾”的历史?(“不确定性”也是如此,难道只有同一种“不确定性”吗?可不可以写“不确定性”的历史?)

也许我们可以由此悟出“形势”的一种特殊的观念,假如“自相矛盾”被理解成作品文本必须要处理的一种“形势”,或要摆脱的一种困境,那会怎么样呢?再进一层,因为起作用的深层结构模式不必一定是单一的深层结构,而能够无限地产生出一层比一层深的结构模式,那么如果“自相矛盾”被理解成这些不同的深层结构或矛盾的表达,那会怎么样呢?这样,我们就可能像对具体的历史形势作出反应一样去体会作品及其具有无限再生能力的“自相矛盾”,但是如果这样,德里达的解结构也就回到一般的思想内容

分析的领域中去了。

前面谈到德里达的门徒们把他的实践变成了一种特别的方法。我看可以把他们的方法称之为“寓言的”，这种寓言的方法是文本力图产生它最终将取消的意义所专有的。换句话说，德里达在一个特定的文本中探索的“自相矛盾”已经被转换成文本的题材，而这些题材又积极地表现这些隐藏的斗争，说明它本身正是这一最高戏剧的核心。可以说，作为一种方法，解结构把文本改写成它本身不可能存在的故事，改写成它无法从自身具有无限再生能力的“自相矛盾”和修辞手段引出单一意义的故事。我认为这种对德里达的新的寓言式的解释，对文学批评家来说，比德里达自己那种主要是哲学的实践更有趣。用它分析作品往往能产生惊人的效果，但习惯于单调地采用一种方法，就会显得机械。为了打破这一方法的单调运用，我觉得，我们应该尊重寓言的精神，而不是拒绝接受它。寓言式的重写可以打开许多解释的层次，它实质上是一种多种主题的重写。德里达的“方法”只有回到寓言的多种层次上以及多种主题上（心理分析的、社会的、技术的等）才有解放的力量。总的来说，在我们的批评价值与美学价值中，我感到有一种回到寓言的趋势，有一种脱离传统文学和批评观念，即认为象征具有统一价值的趋势。不过，这是另一个问题了。

下面来谈谈符号学。符号学的理论主要是由格雷马斯发展的，它为当代叙述性的文学提供了丰富的形式。符号学中起作用的也是一个深层结构模式。表面的叙述被看作一系列通过各种不同的逻辑组合解决潜在的或深层结构中的逻辑困境（矛盾）的含蓄的努力。

符号学关于叙述功能的这种观点与德里达关于书面语言的功能的观点当然有亲缘关系，但只要对这两种理论稍有涉猎，就不会感到两者有更多的相似处。前面我在使用这些术语时是不太严格的，

现在想以较为精确的历史语言来叙述当代的理论潮流及其历史。结构主义盛行的时代是从雅各布森和索绪尔的语言模式被运用到社会（人类学）、心理（心理分析）、历史（马克思主义的传统）等不同的领域中算起的。列维－斯特劳斯、拉康、阿尔都塞三位理论家的名字以不同的方式标志着一种不太陌生的综合，这种综合如果不是一般意义上的“本体论的”，至少是一种新的带有某种稳定性的世界观。当我阅读历史性叙述性作品时，这种综合很快就崩溃了，它即将崩溃的第一个征兆正在索绪尔关于符号的理论被它本身坚持的东西自动摧毁中，盛极一时的结构主义的综合的崩溃形成了两种不同的产品：一种叫“后结构主义”，目前急需把它从结构主义那儿继承来的东西加以实际运用，换言之，它力图把结构主义的世界观扩展到政治的和伦理的领域，我认为这就是德里达和福柯、德勒兹和波德里亚尔理论差别中的联系。从盛极一时的结构主义的崩溃中也产生了另一种脱离结构主义世界观的新实践和新方法，这种新方法和新实践主要是围绕着科学和科学性产生的。这里我们主要指的是文学或作品文本的“科学”，与此相联系的有托多洛夫、冉奈和李法泰等人。同时，我们还必须提到符号学所起的作用，正是符号学实现了皮尔斯的宇宙科学的梦想；而符号学的方法与格雷马斯的人是紧紧连在一起的。不言而喻，结构主义的这两种产物，即政治化的后结构主义和科学性的符号学在气质上是相互敌对的。它们之间的对立是否会产生富有成果的争论尚不清楚，如果大家有兴趣，可以就这一问题进行探讨。

现在回过头来谈格雷马斯的人，很难说，所谓“符号学正方形”（semiotic square）究竟有多大的具体性，它能否无限丰富地运用于文学与叙述性结构的分析也还是一个问题。扼要地说，“符号学正方形”认为一个特定作品的“主题”或者符号范畴是在某一

深的结构层面上围绕着基本的观念和逻辑的困境组织起来的，符号学家能够重建这些困境，并用逻辑学家所谓矛盾对立来说明它。一般所谓“矛盾”，或者技术逻辑中所说的“矛盾”虽然也指对立的结构，但却与逻辑学家所说的有区别。不过它仍能使符号学家把对立的结构纳入不同的符号系统中，也许这些系统是非逻辑的，但却是可以理解的。“符号学正方形”的理论是围绕深层结构的矛盾对立逻辑地组织起来的，它能产生不同的逻辑综合的可能性，并表现为表面的叙述运动，这种表面的叙述运动尝试一个又一个的解决方案，直到综合的可能性穷尽了，叙述的形式就终结了。

我讲了符号学的方法和过程，并不是要你们运用这一方法，而是想按我所讲的萨特的关于“形势”的理论来重写它。如果大家像我一样用“符号学正方形”来描述思想意识的轮廓，描述在不可克服矛盾对立中的个人和集体意识的终结，就比较容易地把握格雷马斯的人的深层结构，或者把它重写成可以通过作品表面的生产或者新的叙述形式的创新来解决的“形势”和形势的困境。进一步说，格雷马斯的“符号学正方形”在修辞学（或解结构）的传统中等于“交叉”，它很准确地说明了我们所谓“自相矛盾”，因此，和德里达的解结构有同样的目的，因为在解结构中语言或推论的深层结构在一种不同的意义上被看作“自相矛盾”的。这样我们就可以用对德里达的解结构类似的评论来说明符号学对叙述形式的分析，也就是说，“自相矛盾”不应理解为我们应该就此止步的那种深层结构，而应该被理解成可以不断被重写成对某些更深层结构的反应和解答，马克思主义和黑格尔的传统把这些对更深层结构的反应和解答称之为“矛盾”（contradiction）（但 contradiction 这一术语在技术哲学和逻辑中已经失去了直接的内涵）。

我认为后结构主义中这两方面的理论是颇具影响的，特别是符

号学，可以运用到一种新的文学史的编写中。但应该明白，这两者和历史是对立的，显然我们不能不对这一点作出评述。我对这一问题的兴趣正是我第三讲中提出历史分期假设的基础。应该说明在结构主义时期人们对历史分期概念（无论是文学的，还是别的领域的）产生的怀疑是最严厉不过的。

结构主义和后结构主义对历史的批判是二元的，它恰恰指出了"历史"这个词本身的含混。一方面，它指一系列真实的事件，同时另一方面又指我们对这些事件的叙述和杜撰。"真的"历史与编写的历史混同。解结构对历史的保留是以列维－斯特劳斯和萨特的争论开始的，这一点反映在斯特劳斯《野蛮人的思维》的最后一章中，人们可以在那儿找到基本的反历史的论点。它牵涉到历史本身的含混性。因为"历史"总是历史的文献与杜撰，因此是一个语言和修辞的结构，它产生的看起来是一个历时性体系，实际上是一个共时性体系，所以没有本体论上的真实性（至少和别的叙述形式没有区别）。在某些极端（如尼采和休谟的理论），这一观点认为"历史"只是人头脑中一系列主观的人文形式外射到散乱的外部世界中，没有规律，没有意义。在实践中，当代理论对"历史"这种痛苦的、虚无主义的谴责只能说明理论家们（不论解结构主义者还是符号学家）的局限和贫乏，他们把自己局限在个人的、不能解决任何历史和文学问题的框子里，是不会有成就的。

关于这些争论，还有一点值得注意。不论后结构主义者们对于历史的叙述形式在理论上采取怎样的反对态度，但他们在实践中并没有放弃这种叙述形式。这样，德里达从海德格尔那儿借来的整个理论框架就是大家非常熟悉的《对西方形上学的批判》，它直率地讲述历史如何变成了"形上学"或西方的认识论思维以及科学或工具主义的理性（或者如这些历史叙述形式中常暗示的那样，转变成

资产阶级的思想意识)。福柯、德勒兹和波德里亚尔也很明确地运用了他们的历史叙述形式，虽然这种叙述形式采纳了大量的文化上的神话材料，与职业历史学家世俗的努力很难调和，但它仍旧是历史的。仿佛我们所面临的是“恢复被压抑的”历史思维的要求似的，正是在那些从理论上最尖锐地否定历史叙述形式的真实性的理论家们的著作中，历史叙述思维不可抑制地、不可抗拒地重新肯定了它自身的价值。假如我们采纳一个不同的、一看就可能令人恼火的观点，即人类思维的一切形式都是叙述的，叙述形式是人类理解自身的基本形式，那么力图把历史消解为另一种叙述形式的观点就可能失去说服力。我们所面临的困境是：否定历史（包括历史分期）的观点阻碍我们去写完整的、叙述形式的文学史；而力图把人们局限在“文本分析”(explications de textes）的小范围内的主张也违反了人们用历史的观点去看待文学的意愿，我们再不能写历史了，但我们也不能不写历史。在这种情况下，我们的任务也许正如阿尔都塞所说的是另外一种：即不以 19 世纪的小说家和文学史家的表现手法去写文学史，而是通过我们写文学史的失败去“创造”历史的“观念”。事实上，这正是当代伟大的文学史家所做的（奥尔巴赫的《摹仿》是最好的例子)。我在下一讲中也正是要从这一角度提出我自己关于一种新文学史的观念的。



下　编

境　遇



60年代：从历史阶段论的角度看*

对辉煌的60年代依依不舍的怀恋，和为十年中许多失误及坐失的良机而忍声吞气地公开检讨，这两种立场构成了两大谬误。这两大谬误又无法因能找到某条衔接两者的中间道路而得以避免。笔者以下的“素描”将从“历史即为必然”的立场出发，即60年代不得不以已经发生的形式出现，同时，种种机会和失误又是如此难分难解地交织在一起，以致使这一错综复杂的现象显现在决定性历史形势之下的客观抑制和无数漏洞。正是对这一盘根错节的历史阶段，我想推出一个试探性和局部性的模式。

然而，要话说60年代的“形势”，我们就必须用“历史阶段化”的术语来思考，从“历史阶段化”的模式来着手。这些术语模式在目前，不用说别的，单从理论上来说，至少是不时髦的，更不用谈存在的事实了。那十年的过来人，在年复一年地目睹如此多戏剧性的变化之后，比起他们的前辈来，要更能以历史的角度来思考问题。以代来划分人，对19世纪末的俄国人和我们来说一样有

---

* 本文原题“Periodizing 60s”，原载于*The 60s Without Apology*（University of Minnesota Press，1984），pp. 178-209；后收入*The Ideologies of Theory*：*Essays 1971—1986*，Vol. 2。

中译：吴敏

意义。他们是根据某个特定的十年来将性格特征分门别类的。如今，某一年龄组的知识分子根据历史叙述的方式来为他们目前的立场作辩护，并且为之感到很正常（“早在那时，阿尔都塞主义的局限已开始显现了”，等等）。现在，我们还不到为写历史中出现的阶段问题作辩护的时候，但是，对那些认为文化阶段划分便意味着在某个特指阶段中的大规模联姻、同质关系，抑或一致性，我倒不妨在此作一个简快的答复：“例外”［威廉斯（Raymond Williams）称之为“沉淀”或“浮现”物］的全部价值只有在什么叫历史性地主导或独霸这个概念衬托之下才能得到真正的估量。不管怎么说，我们不要把以上谈到的“历史阶段”问题理解成某种无所不在和清一色的风格，或者毫无二致的思考和行动方式，而要把它理解为一个客观形势的共享。只有这样，各种反响和创造性的发明才有可能，当然，这些反响与发明总是存在于那形势的结构局限之内。

当然，历史叙事角度的选择一定会引起理论上各式各样的反对：如果历史分段的批评者对历时分析的可能性表示质疑，那么，这些批评一定会牵涉到共时分析问题，尤其牵涉到历史变迁中抽出来的不同“层面”之间尚待建立的关系问题。的确，本叙述谨想通过四个层面上的简单素描，即哲学史、革命的政治理论与实践、文化生产及经济周期（后者主要限制在美国、法国和第三世界的语境中），来对60年代说几句有意思的话。这样的选材似乎不仅能给经济基础和上层建筑于同等的历史分量，同时，也能使“相应物对照”实践的幽灵再度抬头——这是一种比拟的平行主义。在这种“相应物对照”之下，史蒂文斯（Wallace Steuens）的诗歌产品便能与切·格瓦拉的政治实践“等同”起来。这种方法早在斯宾格勒的时候就被认为是“用滥”的了。

当然，我们没有理由说，专业化和精英现象，如诗的写作，就不能像“真实生活”——抑或更显然的，像处在隔离和半自律性的，几乎接近实验室状态的“生活”——那样地揭示历史潮流和倾向。不管怎么说，本叙述与旧时的有机历史观有着根本上的区别。后者企图在社会生活中截然不同的层次上通过类比和相应物对照法来寻求“富有意味”的一致性。旧式的有机历史观是要在参差不齐的层面上出现的形式间提倡同一性，而笔者在此提出的争议是：在那些形式中，以及其发展过程中出现的“断层”间的一系列有意义的相应物作一一对照。因此，关键并不在于表现在各种层面上的60年代有机的统一体，而在于对其基本形势的韵律和能动力作出假设，因为这么多不同层面的发展都取决于它们的内在法则。

就这一点来说，这个原先看起来为历史或者叙事程序中的弱点则出乎意料地成了一大优点，尤其在允许叙事零散部分的某种“核实”方面。人们有时会这么相信：历史叙事性诠释，其品种是无限的，当然，除了受限于文化批评者的独创性之外（他们自封的所谓独创性完全依赖于他们带到市场上来的新历史理论的新颖程度）。我们先要“找到为某个活动领域”（诸如认识的、审美的或者革命的）提出的假定规则，然后戏剧性和出其不意地在另外一个截然不同的、并且看上去毫不相关的领域里（与本文相关的恰好是经济领域）再度发现原先假定的规则。这样的“证实”才更能令人信服。

不管怎么说，至此，读者应该很清楚地意识到，本文不会以传统的叙事手法来处理“60年代史”。然而，历史的再现，正如其远亲线性小说（the Lineal Novel）一样，正处于危机状态。对于这一类危机，最明智的“办法”并不在于将我们的史料编纂学工作作为不可实现的目标和意识形态范畴一股脑儿地摒弃；而在于——正如

现代主义美学本身一样——在另一个层面上重新组织传统的程序。在这种情况下，阿尔都塞的建议看来最高明：当旧式的叙事或“现实主义”的史料编纂学本身成了问题，历史学家应为她的职业做出新的“配方”——不要再去生产那些“真的发生过的”历史，而要生产出历史的概念。下文便是我为此而下的一笔赌注。

一　第三世界的兴起

将后来称作为第三世界的60年代的开端与英、法殖民地非洲的伟大的反殖民主义运动刻画在一个点上，我以为这不会有大争议。第一世界的60年代最富有特征的表达方式——无论从反文化的角度来理解（如吸毒，摇滚乐），还是从“新左派”学生和群众反战运动的政治角度来体会——从时间上来说，都要比第三世界的晚一些。从政治上来看，第一世界60年代政治文化模式的确该归功于第三世界主义，比如象征意义上的毛主义。与此同时，第一世界的60年代发现他们抵制战争的使命恰恰是为了嫁接于第三世界的革命力量。费尔兹（Belden Fields）明确指出，两个第一世界国家——美国和法国——出现了最气势浩大的学生运动，并且成了特权的政治空间。这恰恰是因为这两大国家都卷入在殖民战争里，尽管法国的“新左派”是在阿根廷冲突之后才出现的。在所有这些运动中，从多种角度来看，其中特别有意思的是一个第一世界的政治运动，即新黑人政治和民权运动。这场政治运动的开端不该从1954年最高法院的判决算起，而应以1960年2月在北卡罗莱那州格林斯玻罗市的第一次静坐为开端。然而，在我看来，这也是一场反殖民主义的运动。不管怎么说，整个60年代，美国黑人和非洲，以及加勒比海岸国家人民的各种形式的运动相互影响，不断交流。

加纳的独立（1957），刚果的怒吼［卢蒙巴的被刺（1961 年 1 月）］，紧接着 1959 年戴高乐主义的公民投票，法属地沙哈拉殖民国宣布独立，最后阿尔及利亚革命（后者由于其内部的最高点 1957 年 1 至 3 月的“阿尔及尔之战”，以及 1962 年的外交解决，或许正好与我们的方案相吻合）——所有这些事件宣告了（我们后来才明白的）“60 年代”在痉挛中发生：

> 在不很久以前，地球上居住着 20 亿人：5 亿男人和 15 亿土著。前者拥有文字，后者无非用了文字而已。①

那么说来，60 年代是这么一个阶段，所有“土著”都变成了人。这里谈到的“土著”既包括内部的，也包括外部的。换言之，是那些在第一世界内被殖民的人们——“少数民族”，“边缘人员”，以及妇女——和外部受殖民者统治，官方划定的“土著”。这个废除殖民化的进程可以（并且已经）被许多人从不同角度描述过，而每一个角度则都意味着某种特定的“历史视觉”，某种对 60 年代作出与众不同的主题化的解读：从克罗齐的历史观，即人类自由史的角度来看，那么，60 年代本身可以被认为是决定性和全球性的一章；我们也可以借用更古典的黑格尔历史观来看，那样的话，60 年代就意味着被殖民者开始了自我意识的进程；当然，在后卢卡奇主义，或者更接近于马尔库塞主义的“新左派”来看，60 年代则意味着无阶级形态的、新“历史主人公”的涌现（这里无阶级形态是指黑人、学生，以及第三世界人民）；或者，从后结构主义者的角度来看，即福柯历史观（这在很大程度上早就由上面引用过

---

① 见萨特为法农的 *The Wretcheded of the Earth*（《地球之污秽》）作的“序”。1965 年，纽约版。

的萨特语涉及了)，那么，它就意味着被殖民者争夺到了用新的集体声音说话的权利，而这种声音在过去的世界历史舞台上还不曾听到过。同时，这声音一产生立刻就打发了过去一向自称替他们说话的中间人（自由主义者和第一世界的知识分子)；最后，我们也不要忘了那些自决与独立的人们所提出的，更为贴切的政治修辞，或者，那些为新集体“身份”而产生的，更偏重于心理和文化的修辞。

然而，将这些涌现的新集体主义的“身份”，或者，“历史的主人公”，放回到使产生这一新生事物可能的历史形势中是极为重要的。我们尤其要将这些新近涌现的社会和政治范畴（即被殖民者，“边缘人员”，性别等等）与更具普遍性范畴中出现的危机联系起来。然而，我们不应从知识的，而应从机构的角度对此加以理解。如果我们假设，也许是因为社会阶级的抽象概念，尤其是马克思主义的阶级斗争观不健全，所以才导致了新的无阶级力量的产生。这样的假设恐怕唯心主义成分太重。我们倒是可以这么来看：这是一场机构性危机。通过这场危机，一个真正的阶级政治，无论怎么不完善，开始能表达自己。就此而言，1955 年“美国工会联席会”(AFL）和“工业组织会”(CIO）的合并可以被看作60 年代新的社会与政治动力迸发的最根本的“可能性条件”。这合并是麦卡锡主义的一个胜利。它将共产党人从美国劳工运动中清除了出去，在美国商界和工会之间稳固地制定了新的反政治“社会契约”，并且为白人男人开创了一个新局面，使他们在一切方面都优先于黑人、女工，以及其他少数民族。其结果，使得后者丧失了在昔日的工人阶级政治的传统机构中占有的一席之地。就此，他们反而从社会阶级中被“解放”了出来。这个马克思主义定义下的词“解放”[如在“围栏”(enclosure）的语境里]，包含着既恨又爱的意味：

他们从旧的机构中分离了出来，因而在被“释放”出来之后找到了新的社会和政治表现形式。

1956年，美国共产党作为一个弱小，但不失为一个重要的力量真正地消失在美国社会里，这一现象揭示了整个局势的另一个维面：美国共产党的危机受到了“过剩的冲击”：一方面，这场危机受到了麦卡锡主义的压迫；另一方面，它又受到了从赫鲁晓夫反斯大林主义运动下的苏联及其东欧共产党国家境内迸发出来的革命的冲击。这场反斯大林主义运动与欧洲共产党之间有着类同的，但又不失各自独特的具体对应内容。尤其在法国，主要由东欧国家的哲学发展起来的共产主义“人文思想”掠影而过，同时，由于1964年赫鲁晓夫本人的倒台，和他名目繁多的实验的决定性失败，一个史无前例的新局面打开了。这个局面，自从1919年“流亡国会”（Congress of Tours）以来，第一次使得激进的知识分子能够在独立于法国共产党之外孕育革命工作（昔日的姿态——“这些我们全明白，看了也不顺眼，但没有共产党的领导，就政治上来说，我们怕是什么也干不成”——早就经典般地流露在萨特自己的政治文章中了，特别是在他的《共产党人与和平》里）。到了60年代，托洛茨基又获得了新生，全部意识形态领域在议院外的新阵营产生了一系列大爆炸，即产生了各式各样的小宗派，这之后新的毛形式为新的政治提供了新的希望。这个希望从另一个缺口将他们从传统的阶级范畴中“解放”了出来。

在我们继续探讨下去之前，有两个重要事件值得在此一提。对我们中许多人来说，1959年岁旦出现了一个触摸得到的明示，即革命不只是一个历史概念，也不是博物馆的一件古董，而是实实在在的、能获取成功的事业。首先，饱尝帝国主义奴役的人民到了60年代已在北美人民中唤起了一种以往任何时候都不可能有的对第三

世界人民的同情心和兄弟般的感情。过去这种感受只存在于抽象和知识的领域里。对我们当中许多人来说，这种情感的萌生的确就像在我们中间埋下了一枚一触即发的雷管。到了1959年1月1日，古巴革命，就其象征意义而言，仍处在朦胧阶段。然而，它可以被解读为一场既不同于经典的列宁主义，又不同于毛主义经验的第三世界革命，因为它有其一整套独特的革命战略思想，所谓“游击中心”（foco）理论（这一点，我们会加以讨论的）。这一壮举同时也宣告了接踵而至的不再只是对往昔社会和概念性纲要肯定的60年代，而是难以逆料的政治发明的十年。

与此同时，由于肯尼迪总统被刺事件，许多美国白人学生——特别是那些后来活跃于“新左派”的积极分子——对60年代有了较清楚的认识。肯尼迪被刺事件使国家政权合法化遭到了致命的打击，并使议会程序信誉扫地。更甚的是，将火炬递交给年青一代领导人，这名噪一时的欢呼声也在枪声中淹没，公共的或者理想主义的新精神也遭到了戏剧性的崩溃。至于这些表象底下的现实，考虑到他当时的保守主义和反共产主义思想，和他在“导弹危机”上下的可怕的赌注，以及他在美国卷入越战上应负的责任，在今天看起来，我们过去对他总统任期的估量也许全是错误的。但这无关紧要。重要的是他的政府留给60年代政治发展的一笔遗产，即他用过了的“青年”，“代沟”等修辞。不过，他的这笔遗产倒比他的命长，并且以某种表达方式辩证地提供于世。当然，恰恰是通过这种方式，美国学生和年轻人才能确切地表露他们对政治的不满。

就传统工人政治机构和国家政权合法化来说，上述事件便是60年代社会“新生”力量之所以能如此发展的前提，或者说“可能性的条件”。这条新生力量的发展路线与60年代一起走到了尽头。在这儿，我们倒是找到了其回路：美国和欧洲的第三世界主义终

点，在很大程度上，先置于“中国热月”，并且，这个终点与许多新近独立的非洲国家和 1973 年智利政变后进入接近全盘军事化的拉丁美洲国家中愈演愈烈的机构腐败正好在同一个时间纬度上 [尔后的葡属殖民地的革命胜利不应被看作是“第三世界主义”的，而应当被看作“马克思主义”的；另外，越南在美国最终全部撤军之后，也在美国人的意识中逐渐泯灭，正如 1963 年埃文（Euian）协议后阿尔及利亚从法国人的意识中荡然无存一样]。在 60 年代后期的第一世界中，明显地出了一个更偏于内部政治的回归。这一点已经由美国反战运动和法国 1968 年的“五月风暴”所证实。然而，美国运动依然与其第三世界的“情景”有机地联系在一起；此外，这场美国运动与受毛泽东思想启示的，从“学生拥护民主社会”组织中游移出来的“进步工会”有机地联系在一起。总的说来，随着战争的停息，抽兵制的终止，这场运动也就失去了其号召力和锐气。在法国，1972 年左派的“共同纲要”（这可以说是今天法国“社会党”政府的源流）标志着一个向葛兰西模式的新转折，出现了新的“欧洲共产党”精神，因为它与第三世界的先行者几乎毫无关联。最后，大凡在同一时期，美国黑人运动，因其主要意识形态——文化民族主义，一个与第三世界模式紧密相连的意识形态——开始枯竭，而进入了危机状态。另外，妇女运动也多多少少归功于第三世界的启发，然而，到了 1972 至 1974 年间，这场运动的理论口号变得越来越旗帜鲜明，并开始采取了相对独树一帜的意识形态立场（“资产阶级”女权主义、女同性恋分裂主义、社会主义女权主义等等）。

根据上述（以及其他一些）理由，我们可以将 60 年代之尾声划在 1972 至 1974 年间。至于这个总体上的“断层”问题，我想在这幅素描的结尾部分再回过头来谈。眼下，我们必须完成对这个时

期的第三世界总体能动性特征的刻画。倘若我们同意，这个能动性，或者“叙事线条”内含着对第一世界的展开具有特别的影响关系（比如通过直接参与民族解放战争；或者通过特具声望的异国政治模式，其中最显赫的便是毛模式；或者归咎于第一和第三世界共同经历的，并且作出相对独特反应的某种全球能动性），那么这个刻画会显得格外的重要。

诚然，现在是我们来做一番观察的时候：第三世界中新生力量之“解放”。就像这个词本身一样，往往带有其模糊性（自由作为从旧的制度中分离出来）；说得更尖锐一点，现在是重新回顾一些显而易见的现象，即废除殖民主义与新殖民主义是携手并进的；一个老牌帝国主义不失体统的、勉强的，抑或暴力的终结肯定标志着一种统治的泯灭，但同时也明显地意味着一种新的垄断的发明和建构——从象征角度来看，这种新型垄断便是英帝国统治由“国际货币基金会”所取代。顺便在此提一句，这便是为什么“权力”（Power）与主宰（domination）——这个当今最时髦的修辞实在不能令人信服的原因（在这群修辞家中，福柯算是最有影响的，但这种从经济到政治的基本错位早就由韦伯提出来了）。毫无疑问，对各种形式的“权力”与“主宰”的“争辩”在政治上有其重要意义。然而，“权力”和“主宰”的问题，在我们阐明其与经济剥削的功能性关系之前，是无法理解的——这就是说，只有在我们将政治再度归类在经济之下，我们才能理解它们（另一方面，尤其在本文的历史化视角下，60 年代中叶，人们感到有必要用一种能使权力、垄断、权威和反权威主义等等抽象概念具体化的政治语言来表达他们的时局感和具体化的实践。当时人们的这种感觉显然是一个有意义的历史和社会之“症结”。在此，第二和第三世界的发展带着社会主义制度下“政治挂帅”的思想观念，为我们提供了一个有趣的，

并且蹊跷的，然而有益于我们理解事物的交叉光线）。与此同时，集体身份，特别是后结构主义口号下的概念，即对语言的征服，用你自己的声音，并且为你自己说话的权力，也同样为我们提供了一束交叉光线。然而，用你自己的声音来阐明新的要求未必就能畅所欲言，言意尽然；“言”未必就能使你获得黑格尔式的“他性”的认可（或者只有在更阴郁险恶的情况下，“他性”才不得不对你另眼看待，并且，“他性”还得发明一些新的措施来对付你刚获得的新身份）。回想起来，我们可以在文化革命性质上更基本的反应中找到60年代别具一格的修辞，或者意识形态视觉中的“唯物主义核心”（这里所提到的文化革命已独立于其“出产地”和历史中国的具体表象）。用经济术语对另一进程性质的反思也许是理解废除殖民运动和新殖民主义的这一对似是而非、或者辩证的组合的最佳办法。这另一进程之起源与我在前面已提到的该时期的总体起源是在同一个时间上发生的。对这一进程，人们往往用一种中性的，但显然带着意识形态色彩的语言来描述。当然，这种语言出自于农业生产中的技术“革命”，所谓“绿色革命”，因为人们在化肥生产过程中采用了新的方法，加强了机械化战略，对生产进展与技术之神奇已开始了预测中的庆贺。这场革命的最高宗旨，说起来，是要将世界从饥饿中拯救出来（“绿色革命”，也许是凑巧，在第二世界中找到了同路人，即赫鲁晓夫灾难性的“处女地”实验）。然而，所有这些远远地超过了其中性的技术成就；其“出口”——主要由肯尼迪家族经办的——也绝非为仁慈和无私的行为。19世纪和20世纪初，资本主义对第三世界的渗透并不一定意味着后者的传统生产模式已完全转化成资本主义的。其实，后者的生产模式大致上原封不动，“仅仅”受到了更近于政治和军事结构的剥削。在这些旧式农业模式上，出现了飞地性质——加上占领者的

暴力和另一种形式的暴力，即货币的输入——促成了某种纳贡的关系。在相当长的一段时间里，帝国主义宗主国因此而受益匪浅。当然“绿色革命”则将“资本逻辑”的渗透与扩张推向了一个新阶段。

过去的乡村结构和农业的资本主义前身如今已被系统地摧毁了，并且由一个工业化农业所取代，其影响与后来称作第一世界中资本形成的“围堵”（enclosure）时期类同，并且同样灾难重重。如今，乡村社会的“有机”社会关系已支离破碎。因此，“产生”了数量众多的无地的无产阶级前身。他们迁往城市（墨西哥城剧增的人口便为明证)，与此同时，农业劳动中产生的更接近于无产阶级的按劳取酬的新形式取代了旧式集体的或者传统的形式。如此模棱两可的“解放”尚待我们借用马克思恩格斯在《共产党宣言》中为庆祝资本的能动性或英帝国占领印度后所取得的历史进步时所运用的爱与恨的辩证法来描述。

在激奋人心的“民族解放战争”的阵阵声浪中，古典的帝国主义锁链已被纷纷砸烂、抛弃。如果我们将第三世界的60年代看作在如此的历史浪潮中的一个时刻，那么，这样的概括也未免太神秘地简单化了。这种抗战力量是由“绿色革命”的新渗透和对老牌帝国主义结构最终的不耐烦所萌发起来的。当然，后者本身又被另一个前第三世界整体，即日本的历史壮观所威慑住：第二次世界大战之初，日本以其绝对的优势，席卷全球，压倒了老牌帝国主义列强。1969年，沃尔夫（Eric Wolf）撰写了《20世纪的农民战争》一书。在这部不可不读的著作中，他反复强调了以下三者间复杂的关系：抵抗的可能性，革命精神气质的发展，以及与更绝对地败坏了的资本的社会、经济逻辑保持必要的距离。

在我们结束这个话题之前，我想提一下最后一个模棱两可的

观念：即60年代常常被想象成资本和第一世界列强在全球大撤退这样一个时期。然而，60年代也同样可以很容易地被构想成资本进入了一个鼎盛、能动、并且创新的时期，一个配备了整套崭新的生产技术和新型“生产工具”的时期。本文余下要探讨的是这种模棱两可的现象和第三世界农业发展中所产生的更为具体的事物之间的关系是否与60年代在发达国家中的能动性有着对应关系。

二 他性政治

倘若我们不把哲学历史理解为某种无时间性，但在永恒中又占有有限位置的系列，而把它理解为在不断辩证转化过程中试图将历史和社会实质概念化的历史，这种辩证转化中所出现的逻辑疑难和矛盾将所有前赴后继的哲学打上决定性失败的烙印，转言之，这些失败又让我们能解读出使失败本身感到心寒的对象性质，那么，我们可以将如今高度专业化领域中出现的更为有限的抛物线状粗略地读作60年代本身的“真实”，或者“具体”的深层韵律之症状。我以为这样的解读不会显得太牵强附会。就那一时期的哲学史来说，其中一则颇有影响的故事是这么叙述的：曾占有绝对优势的萨特存在主义（尤其是它在现象学上的观念）受到了（我们通常不甚严谨地称作为）结构主义的渐渐逼迫，换句话说，受到了一系列新型理论尝试的压迫。这些尝试至少共同分享了一个最根本的“经验”——那就是发现了语言或象征为第一性的问题。（在这个“语言”或者“象征”领域里，现象学和萨特主义便显得相对平常，或者说处在较为传统的位置上。）结构主义最具影响的不朽之作倒似乎并不是哲学上的，但它们可以跟新语言学一道被描绘成由列

维-斯特劳斯（文化人类学）和拉康（心理分析）带来的语言学转型。然而，这高结构主义时刻，就如品种繁多的知识界风尚一样，正将面临烟消云散的痛苦。因为它一方面具有内在的不稳定因素；另一方面它又肩负着成为新型的普遍性数学的使命。我们可以从两个方面来看高结构主义时期损坏了的产品：一方面我们可以把它看作是一种减缩了的科学主义，因为它仅剩下了一套方法和分析技术（如在符号学中）；另一方面，我们可以把它看作是从结构主义处理方式向活跃的意识形态领域转化的过程。在这过程中我们可以看到，从迄今变得更加认识论化的“结构主义”位置上产生了一系列伦理的、政治的和历史的结果。其最后的一个时期便是我们通常所称的后结构主义。与其紧密相关的是一连串我们所熟悉的名字，如福柯、德勒兹、德里达等等。这里出现的典范并不是地方性的，尽管法语可以作为共同的参照物。关于这一点，我们可以从哈贝马斯的著作中，经由交流的问题找到古典的法兰克福学派的类同变异（mutation）；或者我们可以从新近复燃的法兰克福主义，或者从罗蒂（Richard Rorty）著作中的实用主义作出判断。罗蒂的著作带有在美国土生土长的“后结构主义”韵味。不管怎么说，皮尔斯在很大程度上先声夺人，并且超过索绪尔。

哲学机构的危机，以及哲学家的传统政治使命的逐渐消失（在我们这个年代，萨特是这种传统政治使命的最高体现者），从某种意义上来说，是所谓主体的死亡。这个死了的主体不仅是自我或个性，也是至高的哲学主体本身，即伟大哲学体系中的“思想者”（cogito）和“作者”（autheur）。将萨特看成传统哲学体系的最后建筑大师应当是毫无疑义的。当然这么看的话，我们至少得把传统的存在主义中的一个维面看作意识形态的，或者是形而上学的，即在“虚无”世界中，存在主义的抉择和自由的英雄气概，以及加缪

（Camus）作品里的“荒谬”。我们中有些人，由于受过萨特早期思想中的辩证因素的影响，走上了马克思主义的道路。[在他的晚期的更充满马克思主义思想的著作中，如《辩证理性批判》（1960），我们可以看到他本人也走上了这条道路] 总的说来，他的人际关系理论，对黑格尔“主人—奴隶”章节令人惊讶的重写，将“察颜观色”（Look）作为最具体的生存模式的高度概括是他著作的组成部分（这些既在他人手下，也在他本人手下经历了最丰富的实践上的精雕细琢）。这个最具体的生存模式便是“我”与其他主体的相处，“我”与他们一道挣扎，“我”“为他人生存”的自我异化维度。在这个维面上，我们各自都想通过对他人的察颜观色，企图将对己不利的局面转败为胜，并企图把“他者”具有腐蚀性的异化窥视（baleful alienating gaze）转化成自身同样具有异化力的窥视对象。在《批判》中，萨特还想在这块看上去贫瘠的土地上树立起一个具有群体能动性的，更富有建设意义和更政治化的理论。在这个理论下，两人间的斗争辩证地转化成群体间的斗争。然而，《批判》是一部先行的著作。也就是说，其重要性和意义直到1968年5月之后才得到人们的重视。其实，这部著作丰富的后坐力迄今还未被全部吸收。暂且这么说吧，就目前的语境（context），《批判》还没能达到其预先指定的终点，也没能筑完先前设计好的高速公路。不然的话，那条公路会将人们从存在经验的个人主体一直引导到充分建立起来的社会阶级。然而，这条路在建构小群体的过程中就断裂了。最终，它主要被用于小规模游击队（如60年代后期）和微型小组（如60年代末期）的意识形态领域。这条抛物线的意义很快就会明朗起来。

然而，早在60年代初，萨特的典范——“察颜观色”，以及个人主体间为赢得承认而展开的斗争——被戏剧性地借用于一个截然

不同的政治斗争模式，即法农的具有深远影响的著作《地球之污秽》(*The Wretched of the Earth*)。法农将殖民者与被殖民者之间斗争模式的“察看”对象倒置。也就是说，他把奴隶反抗奴隶主时偿还血债的暴力启示录般地重写了出来。这个对象的倒置指的是，在死亡的恐惧与焦虑的压迫下，自我（Self）与他者（Other），中心与边缘的等级位置被强行地逆转过来。在看到了殖民主义者卑下的抗争之后，被殖民者从旧时的屈从意识中获得了集体身份和自我肯定。

曾为技术上的哲学主体（唯我论的“问题”，个人主体或“思考者”间的关系性质），自上而下地掉到了这个世界，并成了爆炸性的，骇人听闻的政治意识形态：高存在主义时期的一片从老式的技术性哲学体系中分裂出来的碎块游移到哲学系外部，进入了一片更令人望而生畏的实践与恐怖的领域。法农主义的即时性意义也就在于这种发生的方式。在今天人们的心目中，伟大的法农神话，无论是那些为之闻而胆战心惊的人也好，还是那些听了使自己力量倍增的人也罢，他们都把它读作不负责任地号召愚昧莽撞的暴力。回想起来，这个神话应当包括法农的另一份贡献，也就是他的诊所工作（他当时是精神分析医生，专为那些受殖民主义和阿尔及利亚战争折磨与恐吓的受害者工作）。这么来理解法农神话可能会更恰当些：如果说当时的文化革命理论是为了让被压迫人民或者不革命的工人阶级接受集体主义的再教育（或者说，集体精神分析），那么，法农的神话为这一整套理论做出了意义深远的贡献。文化革命是一个灭除根深蒂固的屈从习性的战略，因为这种习性在人类发展史上已深深地内化在劳动大众和受剥削阶级的心底，并形成了他们的第二天性。就这一存在着的广泛的问题来说，葛兰西和赖希（Wilhem Reich），法农和巴赫罗（Rudolf Bahro）所作的贡献与更

带有官方实践性质的毛主义一样丰富。

三　转题到毛泽东思想上

然而，由于这一崭新的、意义重大的指涉（reference），一段棘手的但又无法绕过去的插话不得不在此挑明：毛泽东思想——这个60年代所有伟大的意识形态领域中最丰富多彩的思想——将始终以隐蔽，但不失为中心环节的形式贯穿全文。由于其特殊的“多价染色体”，我们无法将它井井有条地安插在某一处，或者专门来正面探讨其整个思想体系。然而，当理论如此激进地从国家政权的实际利益中脱节出来，往往是因为理论自身的原因。同时，正如我前面就提到过的，目前这场辩论的象征领域完全由右翼和左翼的幸存者所选定并且支配的；另外，当今在全世界各地展开的将毛主义和中国“文化大革命”的经验涂上斯大林的面具，并且加以玷污的宣传运动——如今已重新改写的，为强加在东方的另一个政治图圄（Gulag）——毋庸赘述，这些都是诋毁60年代史企图的组成部分。如此简快，并且对这领域的“另一头”不假思索地就一股脑儿地全盘摒弃，在笔者看来是很不慎重的。

从总体上来说，西方“第三世界主义”是某种现代主义的异国情调，抑或1848年马克思主义革命者的东方主义的翻版。这里提到的马克思主义革命者“迫不及待地想用魔术唤出1789年‘大革命’的灵魂，盗用他们的名字，借用他们的战斗呐喊，甚至套上他们的装束，进而为己服务”。[①] 这些西方“第三世界主义”的荒谬特征，如今已让很多人以更加玩世不恭的眼光所看透，正如德布

① 马克思，《路易·波拿巴的雾月十八日》，1969年，纽约版，第15页。

雷（Regis Debray）指出的："在法国，那些富有政治现代性的哥伦布主义者尾随戈达尔（Godard）电影里的《中国人》(*La Chinoise*)，他们以为在巴黎发现了中国，殊不知他们却在加州登陆了。"①

然而，其中最富有反论意义，也最让人猎奇的便是意料之外的中苏分裂的"续集"：旨在严厉批判苏联官僚机构中的修正主义和"资产阶级"，中国人的这种新修辞对把阶级成分抽出政治口号之外这一新现象产生十分好奇的作用。随之，我们便看到了术语学上免不了的"滑动"与错位："资产阶级"，这个术语的新的二元对立面已不再是"无产阶级"，而是"革命"；与此同时，新的政治判断标准也不再根据阶级，或者党派这类的字眼，而是根据个人生活——即你本人与特权阶层，与中产阶级奢侈的生活方式，与夏季别墅和行政收入，以及其他额外津贴之间的关系——毛泽东本人的月工资，我们知道，折合成美元大约是一百美元。正如所有反共产主义的形式一样，这种修辞自然也会被那些掀起反共产主义思潮的人所篡改（诸如"官僚主义"，"意识形态和社会阶级已告终结"等等)。然而，我们应当了解，对西方军事性激进主义者来说，从这种政治修辞中生发出来的，最初只不过是战术上和修辞学上的转折，尔后便出现了一整块崭新的政治空间。这块空间不久就被"私人即为政治"的口号给描述得淋漓尽致。同时，在这个最令人惊讶，也最无法预测的历史转折关头，即60年代末，妇女运动浩浩荡荡地闯入了这块空间，并在上面修筑了一个新型的、不可估量的"延安"。迄今，它依然坚不可摧。

① Régis Debray，原刊登在 *New Literary Review*，第 115 期，1979 年 5—6 月号，第58页。

四　消亡中的哲学

刻板的法农斗争模式既有其局限性，也有其长处。这一性质是由于殖民主义形势的相对简单化所决定的。我们可以从两个方面来看这个问题。一方面，它是“民族独立战争”的续集。由于“奴隶”在象征和字面意义上战胜了（前）“主人”，“他性政治”也就因此而走到了尽头；另一方面，在夺得了集体身份之后，其修辞也就因无路可走而拐进了退离主义的死胡同。这里，黑人文化民族主义，以及（后来）女同性恋者的分裂主义便是戏剧性的例子（当然，魁北克省的文化和语言独立的辩证过程也是一个深有启发的例子）。然而，只要这个新近组成的团体（在此我们借用萨特在《辩证理性批判》中的叙述）依然需要外部敌人来维持这个团体的存在，产生和确保集体内聚力和集体身份感，那么这种结果还是矛盾的。最终，在没有老牌帝国主义时期鲜明的摩尼教般的情况下，为早先用鲜血换来的集体自我定义所作的抵抗马上就分裂成较小的，但更舒畅的单位。官方政治宗派便是这种面对面的微型团体的一例。

对于法农模式的逐渐萎谢，我们也可以从（不久就成为）其“结构主义”的批评角度来描述。就这个观点来看，尽管它不失其神秘性和集体性，它仍是一个基于个人主体观念下的模式。所以，它既是拟人的又是透明的。这就是说，在两大集体地点对抗阵营之间，在“主人”和“奴隶”之间，在“殖民者”和“被殖民者”之间，不存在任何干预。然而，即使在黑格尔的思想体系里，总是有第三种术语的可能性，也就是物质本身。它是迫使“奴隶”辛勤劳作的原材料，也是迫使他们寻求漫长无止境的和埋名隐姓的生路

的原材料。然而，60 年代的“第三种术语”与此则是大相径庭。这个“术语”似乎是十年中早期延长了的种种经历逐渐浇铸在特殊经验教训参加者的脑海里。在美国，它便是萦回不去的越战经历；在法国，这种特殊经历便为法共党内令人惊讶、所向披靡的专家政治能动性，以及在反斯大林主义运动时出现的宛然不可动摇的惰性和抵触情绪；在世界其他各地，这种特殊经历则表现为新闻机器和消费文化的极度膨胀。这一经验教训也可以被描写为在敌对和“透明”的政治实践中的一个新发现，因为其本身所固有的能动性和内在法则，机构本身成了激进的“超个人主义”的晦涩体。这些并不属于个人的行动或意向，而属于萨特在《辩证理性批判》中早就加以理论化了的“实践惰性”(practico-inert)。在与“结构主义”的竞争中，它们不久就定型为“结构”或“共时”体系，从而进入了一个非个人的逻辑领域。就此而言，人类意识本身无非是“结构作用”而已。

那么，照这般解读，人们很少用发现某项科学真理（符号界）的唯心主义观念来诠释这一新的哲学转折，而更多地把它视作基本上为原型政治、社会经历之症状，并借用受到某种新的、困难的、尚未概念化的和反抗性的对象振荡下的休克来诠释。因为旧时的概念已无法对付这个新对象。这样，后者也就逐步制造了一个全新的问题。我们也许可以把在语言学或信息理论编码下的这一新问题的概念化过程归咎于新闻媒介革命中出现的意料不到的信息和五花八门信息的大爆炸。关于这场革命，我们会在下文更详细地讨论。我们暂且不妨在此略为提一下：这场运动，尤其是西方的“第三次科技革命”（电子，原子能）——换言之，人类实践在战胜自然的进程中迈出崭新的一步——在一种官方指定，并认为超越或者逃过人类意识和意念的“反人文主义思想”下，因受到哲学上的迎接，得到了概念上的表述。同样，19 世纪晚期的“第二次科技革

命”——一个史无前例的人类战胜自然的量子飞跃——是与“现代性”，或者文化中的高现代主义相关联的形形色色的虚无主义所表述的一个时刻。

就本文语境而言，阿尔都塞主义是唯一在政治上旗帜鲜明的力量，它的确对欧洲和拉丁美洲产生了广泛的政治影响。所以，在各类结构主义里，它是 60 年代中—晚期的实验中最启发人，也最富有建设性意义的思想。阿尔都塞主义的故事在此只能提纲挈领地讲一下。其故事开端有两层：其一，反对尚未清算的斯大林主义传统（至于这一点，编码字“黑格尔”，以及阿尔都塞自己文本中的“富有意味的因果关系”已在战略意义上做了标志）；其二，反对“透明度”，即东欧国家企图根据马克思早期手稿中的异化理论来重新发明一种马克思人文主义思想。阿尔都塞主义是“机构性”和“实践—惰性”的晦涩体上的调解。这一点，我们可以从阿尔都塞本人在 60 年代中对这个对象作出的三个连续性的公式来加以判断：其一，“主导中的结构”或者 structure a dominante（见《保卫马克思》）；其二，“结构的因果关系”（见《读资本论》）；其三，“意识形态的国家机器”（见同名文章）。我们不常记住，但只要重新读一下《保卫马克思》我们就会全然明白毛主义本身出现的新问题之起源，尤其是毛泽东的文章《矛盾论》。在这一文章中，毛将复杂的、过于决断的各类对抗性与非对抗性矛盾的联合体——清楚地阐述了出来。

阿尔都塞的“理论生产程序”，在对毛主义的“原材料”进行了加工整理之后，产生了修正版本。这一修正过程可以从来自社会生活各个层面的“半自律性”问题和口号中得到表述（这个问题在本文一开场就提及了）。这种表述的公式会牵涉两个阵线上的斗争：一方面，它反映在反对斯大林主义的一元论，或者“富有意味的因果关系”。在这一阵线上，所有“层面”都成了清一色的“异

文合成本”，同时，所有“层面”都被残暴地挤压在一块儿（这样，经济生产上的变化与政治和文化上的变化如出一辙）；另一方面则反映在反对资产阶级的先锋哲学。这类哲学家发现自己与那些谴责整体有机观的人最趣味相投。其结果，他们加入了后马克思主义，或者说反马克思主义的，庆祝尼采多相性的行列。各层面或不同情况都有其半自律状，其中最为显著的就是政治形势和国家政权之能动性方面。这一观念会即刻产生巨大的反响［杰出地表现在普朗查斯（Nicos Poulantzas）的作品中］，因为它为许多方面作出了反思。它为战后恶性膨胀的国家官僚机构，为国家机器的“相对自律性”（这是在与大企业服务中传统的和精简的功能作对比），也为由政府或公共部门的工人发起的非常活跃的政治斗争新领域提供理论化的方法。这个理论对文化领域的半自律性的辩护也会产生吸引力，尤其对半自律性的各种各样的文化政治具有吸引力——从戈达尔的电影和“情景决定行为论”（situationsime）到1968年“五月风暴”这样的电影节和美国的易比派运动（这里，也许还不排除另外的一些新形式，如那些恐怖主义活动，只要其主旨不在于夺取国家政权，而在于教学上的或者信息上的示威，如迫使国家披露其本质上的法西斯主义本质）。

不管怎么说，一手撑开各层面的半自律状态，另一手将它们一起放置在某种“结构整体”的至高统一体之上（再加上其仍属于古典马克思主义的经济最终决定一切的立场），这种躲藏在自我阐明的对整体观批判的离心力之内的企图最后只能借用本身的惯性而走向自我毁灭的道路（其中最为戏剧性的例子可见于辛德斯和赫斯特的抛物线）。① 从那涌现出来的不仅仅是各层面的多相性——从

① 辛德斯和赫斯特（Barry Hindess 和 Paul Hirst）合著了一部题为《生产的前资本主义模式》（*Pre-Capitalis Models of Production*）的书，1975年出版。——译注

那以后，半自律性便从容地进入了全自律境界，仅此而已。在此我们不难想象，在后资本主义中心分散和“精神分裂”的世界里，五花八门的情形真会失去相互间的有机联系——而且，更重要的是，与这些层面有关的斗争（纯政治的、纯经济的、纯文化的，以及纯“理论”的斗争）也不再会有相互间的必然联系。随着阿尔都塞主义机器最终的“熔化”，我们进入了一个微型团体和微型政治（含当代）的世界——这些微型团体和微型政治在不同程度上得到了理论化，成为局部或者分子政治。然而，无论各种概念有多么不同，它们都清楚地标志着对旧式阶级和“整体性”党派政治的扬弃。它最突出、最集中地表现在妇女运动的挑战上。这场挑战别具一格的战略和她们所关心的问题是要把许多传统中沿革下来的“公共”或者“官方”的政治行动，包括选举制度，穿刺而过（或者在有些情形下，从中加以破坏和毁誉）。法国女权运动对“理论”权威的否认［尤其见于艾丽佳瑞（Luce Irigaray）的作品］本质上是要开辟“从知识到权力”的“男子”事业。我们可以把这一点看作“凋谢中哲学”的最后一个时刻。

然而，我们还有另一个办法将阿尔都塞主义的厚度读出来。这一方法能为我们以下要讨论的60年代文化界转型作一个承上启下的铺垫。这当然也就牵涉到“理论”这个口号本身的意义，因为从整个60年代来看，“理论”逐步取代旧时的术语“哲学”。“符号界”的“发现”，以及与语言有关的主题的发展（如“理解”被认为在本质上是一个共时语言的过程，这一观念对构建相对非历史性“结构”起着一定的影响。例如上面描述过的阿尔都塞主义）和符号练习，“结构主义”测验中语言本身的修正有着相互的关联。这些“修正”已不再以个别传统学科中的著作，而是以“理论”作为标志。我们有必要在此强调一下这场演变（或变迁）的两个主要

特征。第一个特征是由于哲学经典著作的危机，或者消失之后果所造成的。这样的后果自然出自于对哲学是否为专门学科和机构的争议。此后，新“哲学”文本不再进入传统哲学的专题和辩论，不再从中抽出意义。这便意味着每逢新文本成形和驱散，其基本的“互文性”的指涉便成了既偶然又特定的“星座群”(constallation)，该文本必须对另一文本的评论（的确，这种靠另一文本体来用新的方法注释、重写和串联的依赖性大大地强化了，如果有什么好强化的话)。然而，这些来自漫无边际的学科（文化人类学，精神病学，文学，科学史）的文本仿佛是武断地挑选出来的：芒福特（Mumford）与阿尔陶德（Antonin Artaud）被选在一起，康德与萨德(Sade）被放置在一块，还有前苏格拉底哲学，布朗肖（Maurice Blanchot）的小说《锡莱伯总统》(*President Schrebel*)，欧文－拉蒂莫（Owen Lattimore）的“论蒙古”，还有一大堆懵懵懂懂的18世纪拉丁医学专著统统被挑选了出来。曾经为“哲学”的禀性至此已重新构建，并移换了位置：既然我们能否有意义地提出新立场，作出新陈述已不再是哲学问题的传统，人们的作品就往往偏向于所谓元哲学（metaphilosophy)。这是一项迥然不同的工作。它既要协调一系列预先特定，早就构建了的字码或能指系统，又要生产话语(discourse）的样式。当然，这一话语样式也是翻版于早就形成了的偶然指涉星座群的话语样式。这样，哲学问题的传统也就不复存在了。所以，哲学成了激进的偶然性；人们可以称之为一次性理论，一本“元书本”(metabook)。人们已不再立志于提出新主张、新立场，或者具有更“真”的价值，而只等待着下一季度另一本书的替换（由于文化研究的经典伟著的危机和消失，最后的一些经典已增加到包括曾经不受高现代主义权威驯服的“杰作”)，至于它和今天的文学和文化研究的演变的最明显的相似之处，我们会在下

一节里一目了然地摆出来。

所有这些也许可以用另一种方法来理解，就是通过追踪另一个有意义的当代理论特征的影响来理解，即在所谓再现的实践上，哲学文本或体系（不免出错地）企图表述一切，但就是不表述其本身，即真理或意思。如今真理或意思误把体系中的“所指”（the signified）当作“能指”（the signifier）对待。然而，要是再现的全部美学是形而上学和意识形态的，那么，哲学的话语就不可能再来“款待”这个职业。它只能作为另一文本的附加部分来面对如今被认为是无限的文本链［这里的文本并不一定是词语的——日常生命，布匹，国家政权都是文本。也就是说，这个人们曾经用“意思”或“真理”来维护，但如今被轻蔑地描绘成指涉或“指涉物”（referent）的假象的整个外部世界都成了五花八门文本的不确定的复叠］。这便是目前时髦的“唯物主义”口号的由来。当它响彻哲学和理论界时，唯物主义则意味着（在“意思”或者在人们认为远离其语言表述的意念或概念的“所指”中）信念的消亡。就这一点来说，无论“唯物主义者”哲学是多么的似是而非，其真理论还是会将“理论”本身的功能与操作明显地转型，因为它开辟了这么一个能动局面，即我们从中不再能找到意念，只能找到文本，相互不断争斗的物质文本。如此界定下的理论（这个术语如今大大地超越了传统的哲学概念，以及其专业化的内容。关于这一点我们会看得更清楚）并不将其使命想象成对真理的发现和对错误的拨乱反正，而视其为纯语言学程式的斗争；同时，这种理论还将自己想象成这样的一个企图，即词语命题（物质性的语言）就是如此这般地制定出来的，以致使它们不再能意指多余或意识形态的结果。既然这个目标显然是可望而不可即，那么，从理论实践中涌现出来的便是在文本结构形成的物质能指之间进行的无止境的游击战以及这样

的新形势下的向充满暴力和痴心的意识形态的批评的回归——这在1967—1968年阿尔都塞主义的鼎盛时期表现得最富有戏剧性、最受众人瞩目。然而，随着哲学向物质实践的转化，我们亲手触及了一个重要的发展。但是，在把它放置在那个时期总的文化蜕变的语境之前，我们无法完全欣赏这个发展。在这个语境中，“理论”开始被理解为（我们不得不从总体上称之为后现代主义的）具体的（抑或半自律性的）形式。

五　符号的探险

后现代主义是一个意义重大的框架。我们可以用它来描述60年代文化之起伏。不过，以这篇文章来全面探讨这个论争激烈的概念恐不太可能。如此的探讨得涉及许多特征。在这儿我只能对其中的一部分特征稍微提一下：显赫的后结构主义主题，主体之“死亡”（包括创造性的主体、作者或“天才”），“摹拟文化”（culture of the simulacrum）的性质和功能［这个概念是德勒兹和布尔迪拉（Baudrillard）从柏拉图那儿发掘出来，并用它来表述有再生能力的客观世界之某一特征。这里，我们并不是指复制品或者翻版，而是指无原型的但因立体感强而显得逼真传神的油画的扩散①］。扩散的油画与“观众社会”［德伯特（Debord）语］的媒介文化之间的关系表现在两个方面：一、意象（image）新的特殊地位，也就是“物质的”，或者最好叫做“字面的”能指：昔日媒介感官之丰富性已从物质性或字面性里抽了出来［如辩证关系另一端，主体过去的个人性和他（她）的“笔画”已同样被抹掉了］；二、在作品的

① “油画”系法语（trompe-l'oeil），该词含有“假象”和“骗人的东西”之意思。——译者注

暂存性中，或通常被称为精神分裂时间中出现的文本性的审美经验里；由于东拼西凑的大杂烩和怀旧艺术［法国人称之为“回旋弹模式”(la mode rétro)］的相继出现，所有有深度的东西，尤其是历史真实性本身，因此而黯然失色。这当然包括对哲学中深层诠释的伴随性模式的压迫，如对诠释学的各种形式以及弗洛伊德概念下的显现和潜在层次的“抑制”。

这样的描绘遭到的异议通常来自经验主义的观察，所有这些特征完全可以在这样或那样的高现代主义的位置中找到。的确，要指出后现代主义这样的具体性，其中的一个困难就是它与后者的共生或寄生的关系。实际上，由于迄今仍具有诽谤性的、丑陋的、不协调的、非道德的、反社会的、生活上豪放不羁艺术家风格的，并且冒犯中产阶级的高现代主义已被经典化，已被抬升到上层总体文化形象本身，也许更重要的是，由于它已被置放在高等学术机构的神龛内，后现代主义的到来为受到独霸的现代主义范畴压迫的艺术家提供了创造性空间（这里的范畴主要指的是反讽，复杂性、模糊性和高密度的暂存性，特别是审美和乌托邦碑记）。从某种类同的角度来看，高现代主义本身是从先前占垄断地位的现实主义（古典或市场资本主义的象征语言或再现模式）那儿取得其自律性的。当然，这还是有区别的。因为现实主义本身也经历了一个重大的蜕变：它先是演变成自然主义，并且立刻推出了大众文化的再现形式——当时畅销书的叙事机器便是自然主义的发明，也是法国文化出口中最令人赞叹的一项产品。高现代主义和大众文化进而在辩证对立和相辅相成的关系中发展起来。后现代主义所表现的恰恰是这种对立面的衰落，即阳春白雪文化和下里巴人文化形式的新异文合并。

所以，后现代主义的历史特性最后还是得从文化本身的社会功

能性角度来争论。正如前面已提到的，高现代主义，不管其公开的政治内容如何：中产阶级维多利亚式的，市侩气十足的，或镀金时代的文化内部，它还是对立和立足于边缘的。虽然后现代主义在上述各个方面都同样地冒犯人［想一下“朋克”(Punk)、摇滚乐或色情文化］，它已失去了其“对立面”；的确，它构架了消费社会本身占主导地位或独占鳌头的审美经验，同时，它作为新形式和新款式的有效实验室，大大地促进了后者的商品生产。所以，对后现代主义概念作为历史阶段化的范畴的争议是建立在一个假设之上：即使上述的所有形式特征早在旧时的高现代主义中就出现了，在当那些特征成了文化主导之后，它们的根本意义还是随着渐增的社会、经济的功能性而改弦更张。

此刻也许是将我们的描写术语（或“字码”）转换到文化“界”(sphere）这么一个看上去更为传统的概念上去的时候。“界”这个概念是由马尔库塞在他的一篇以我看来最重要的文本——一篇杰出的文章《文化的肯定性格》(1937）——中发展起来的［在此让我顺便加一句：总的说来，“公共界”在德国是一个非常当代的概念。哈贝马斯，尼格特（Negt）和克卢格（Alexander Kluge）的著作中的范畴系统与法国后结构主义的“层次”或“实例”的字码形成有趣的对照］。马尔库塞在他的文章中对（德国）古典美学的似是而非的辩证作了排练。这支德国古典美学在超越堕落了的金钱和商务的经验世界之后，将一个乌托邦王国的美和文化投射为“游戏”(play）和“无目的之目的性”(purposefulness without purpose)。它以其存在本身，通过对整个客观世界进行谴责的能力，同时，它又凭借其从社会和历史结构上的分离状态或由此而来的自律性，放弃了对社会和政治干预的全部能力，进而赢得一个批判性强，威力大的否定价值。

所以，这个叙述与上一节中铺开的自律或半自律层次上的问题开始以暗示的方式吻合。然而，将马尔库塞的辩证法历史化则要求我们把一个可能性考虑在内，即我们这个时代，文化界（或层次、或实例）的自律性也许正处在一个修正的过程，同时也要求我们不仅为可能发生这类修正的过程，而且为在当时文化的确成为“自律”或“半自律”的前一过程提供一套描写手段。

这个描写手段需要求助于另一个并不相关的解析字码。它牵涉到如今已成了古典结构概念下的、由两个部分组成的符号：能指（物质的媒介体或意象——声音、书写或印刷字）和所指（大脑中的意象、意思，或者“概念性”的内容）。如今，第三个组成部分——符号的外部物体，即指涉或指涉体——从过去曾为统一的整体中被排挤了出来。这个第三者以幽灵缠身般的副作用（幻想或者意识形态）在符号周围作祟，萦回不去。这个符号概念的科学价值将在这里用括号括起来，因为我们所关心的是两个方面：其一，将符号历史化，并将它作为这个阶段发展出来的概念性症状来诠释；其二，先将它“开动起来”，然后再来看看其内部的结构变化是否可以为我们提供某种能充分说明问题的小型标志，或者提供一幅大致上贯穿整个阶段的文化界中变化和更换的心电图。

“指涉体”命运出自于符号的新结构概念中的“可能性条件”。这一命运早就暗示了以上所述的变化（但是，我们必须注意到一个重要的模糊性：符号理论家臭名昭著地从作为指定在能指和所指统一体之外的“真实”物体的这样一个指涉体概念一下子滑到了另一个位置。在这个位置上，所指本身——或者叫做意思，意念，事物概念——不知怎的与指涉物混为一体，并且被钉在同一根耻辱柱上。稍后，我们会再回到这个话题上来）。索绪尔在符号学革命破晓之际喜欢将能指与所指的关系描写为两个面，即纸张的正页与背

页。在逻辑推理和很自然地就成了经典的文本的基础上，博尔赫斯（Borges）将“再现”一直推到极点。从那儿，他能想象出一幅地图。这幅既生动又富有参照性的地图从而使“再现”与对象的边相交。至此，为出人头地的结构主义标志所设的舞台已经搭好。这个标志是一个莫别斯条（moebius strip），它成功地将指涉层统统剥去，并在真空中取得了自由飘浮的封闭物。这是一种类似于绝对自我指涉和自由飘浮的物体。从这物体中，所有残剩的指涉，或者外部痕迹已被胜利地抹去。

为了更折中一些，我想在此提议：这个看上去为符号内部的过程需要一个补充说明的字码，也就是与资本逻辑本身一致的，将抽象概念具体化和碎块化的更具普遍性的字码。但不管怎么说，符号的内部痉挛，根据自身的条件，倒是文化转型过程中的一个有用的初部外形。这个文化转型过程必须在一开始（这点已由马尔库塞描述过了）就将自身从“指涉体”（即现存社会和历史界）中分离出来；只有到了60年代后阶段，即所谓“后现代主义”，它才进一步发展成某种新的，上升了的，自由飘浮和自我指涉的“全自律”。

此时，由于似是而非的阿尔都塞修正，“半自律性”概念问题开始在“全自律”这个述语周围打转了。这个似是而非的问题是这样的：死守住指涉体的阴灵（它就如一具身外的、鬼魂般的提醒物），也只有在付出了这个代价之后，作为凭自身资格存在的，从指涉体分离出来的“全自律”统一体的符号才能保留住初步的全自律，因为那样的代价允许它拥有一个封闭物，一个自我定义和一个本质上的界限。对这个问题，马尔库塞本人屡遭磨难的辩证法有过戏剧性的表述，但他的表述方式则总是令人惊奇地摇摆不定。他的美学和文化领域是靠回转到某个“真实世界”来加以判断和否定，同时，这个全自律领域自身与那个真实世界如此激进地隔离开来，

以至使它成了一片仅仅是幻想、阳痿的“理想”和“无限”等等的空地。

符号探险中的第一个阶段就足够令人困扰，它需要用最具有文化生产特征的形式来作出更具体的，即使是以大纲形式的图解。我们倒可以用标准的法国“新小说”[尤其是罗伯－格里耶（Robbe-Grillet）本人的小说]来演示。“新小说”在60年代初就建立了一种新的语言。这种语言用叙事部分的系统变更来“强调”再现，但在某种意义上为了证实这一点，它又通过挑逗调情来刺激人们对此的胃口。

美国式图解似乎更为恰当。然而，从美国高现代主义诗歌里最终和经典化形式的关联中，我们可以发现某些类似的东西，即华莱斯·史蒂文斯的作品。在诗人1956年死后的岁月里[又像艾略特，或者庞德的，依然不纯（读作：意识形态和政治）的作品那样]，华莱斯的作品是诗学语言的更纯真、更完善的体现，进而，它在美国大学校园里机构化了。所以，史蒂文斯的作品可以在60年代早期屈指可数的文学“事件”中占据一席之地。正如伦屈奇亚（Frank Lentricchia）在《新批评之后》一书中所指出的，史蒂文斯的诗产品在其规范和独占鳌头的角色之经久性，从很大程度上来说，取决于不断发展的诗学实践和诗学理论的异文合并：①

> 这详尽阐述的诗篇
> 以诗的生活
> 展示了诗学的理论……

① 法兰克·伦屈奇亚，《新批评之后》，1980年芝加哥版，见第31—35页。

至此，“史蒂文斯”成了美学和美学理论的所在地和实现。这完全与后者的范例和具有特权的评注对象一样。在这里谈到的理论或美学意识形态是对上述发展了的文化界“全自律”的一个充分肯定，也是对诗的想象力胜于其所产生的“现实”的最大力量的“津贴”和抬高价格。所以，史蒂文斯的作品为我们提供了一个奇特的实验室场景。在这个场景里，我们可以将文化自律性的产生作为一个过程来加以观察：对这一发展的详细检查（在此，我们没有空间来细谈这个问题）会告诉我们，对诗的“野性的思维”（Pensée Sauvage）——这个伟大的陈规性的前意识操作——所作出的初步“倾向”或者“注意力”为我们打开了一个广漠的内部世界。在这个世界里，事物的意象和它们的“意念”开始被用来代替事物本身。然而，使史蒂文斯世界里的经验与众不同的是其广泛的系统性，其一整套广垠无边的对立面，而这些对立面又是如此之复杂，我们以致无法将它们简化到“结构主义”的二元对立的图解。这一系统性在精神上联姻，与此同时，不知怎么，它在思想的“象征秩序”上得到了一个“既定”，并且这一切都能通过“诗学想象”下的消极探索来得以发现。这里的“诗学想象”指的是由“客观精神”或者“客观文化”领域中的自由联想所产生的某种升高了的和非个性的力量。笔者的探讨还将进一步揭示转向视觉景象这一过程的战略局限，即意念和事物意象被简化到事物的名字，末了，减缩到不能再减的东西，那就是地名，其中最富有异国情调的便是具有特权的功能［如基韦斯特（Key West），俄克拉何马（Oklahoma），尤卡坦（Yucatan），爪哇（Java）］。这儿，诗学“整体”开始追踪帝国主义世界体系整体本身的幽灵般的摹仿，或者类同照应物，与此同时，我们追踪到了战略的、边缘的、根本位置上的第三世界材料［这些大都已由阿多诺提出来了，即勋伯格的十二

音系统是如何潜意识地产生资本“整体系统”的形式局限]。那么，这个思想上的世界体系中的“真实”整体的潜意识复制品便允许了文化作为一个以自身权利存在的封闭型和自足型的“体系”的身份脱离出来：即再复制，并且漂浮于真实界之上。这是一股受到大多数伟大的高现代主义思潮共享的脉冲。这一点已在最近的建筑现代主义批评中最戏剧性地表现了出来，尤其在国际风格上。通过捍卫原型政治和转型下的乌托邦精神，为抗拒所有周围沦陷的城市建筑物，其杰出不朽的建筑物体本身便是明证。正如凡杜里（Venturi）已经演示了的，其最终结果势必展现自己，并只为自身说话。如今，这也说明了它为什么一定会使任何严肃的史蒂文斯读者困惑不解的原因，即连珠妙语和实验性的空洞与平庸两方面超然地巧合在一起（后者可归咎于史蒂文斯作品中诗学想象的非个人性，同时也可归咎于他在超越和抵制其视觉景象时其作品中主体本质上冥思和认识论的立场）。

然而，这儿的关键是高现代主义脉冲中具有典型意义的运动尚有待于通过意识形态或者意识形态增补的方式来将自身合理化。这通常可以被描写为“存在主义”的方式（至高无上的小说，未能被想象兑现的偶然对象世界的无意义等等）。这是史蒂文斯作品中最乏味，也是最陈腐的层面。但它还是和其他存在主义思想一样（如萨特在《恶心》中Nansea中的树根），暴露了一条致命的裂缝或失去了本来必须保留的环节。这个环节的保留是为了使偶然的“外部世界”和无意义的指涉物能够戏剧性地到位，并被攻克在语言内部。在史蒂文斯的世界里，在贩奴船上的黑人、在天使或太阳的眼里，这个精辟得不能再分解的观点比以往都要更清楚，并且是一而再，再而三地得到了减缩——沉淀下来的指涉物浓缩成最后一点，退到了尽头，犹如地平线上的一颗白矮星。然而，在将诗和诗

的想象的整个职业放到受询问的位置上之前，这个消失点是无法全然消失的。史蒂文斯为我们枚举了文化界“全自律”的根本性似是而非的问题：只有在文化界保持其半自律性的情况下，符号才可以成为全自律性。也就是说，只有在为保留住最终稀薄的外部或外部世界的感觉付出代价之前，文化领域才可以抵制真实界，并将自己绝对化。这里的外界自然指的是复制和想象的幽灵。

所有这一切可以通过另一种方法来演示，也就是说，第二阶段时，人们得出了一个完美的逻辑结论，即指涉物本身是神话，它并不真正存在。这个方法就是要我们来显示出此阶段究竟发生了什么。这第二个阶段便是一直被描写为后现代主义，其抛物线可以被看成是从旧时的“新小说”向索拉斯（Sollers）作品，或者更确切地说，向“精神分裂”写作的方向转化的运动，或者说从史蒂文斯第一到艾什伯略（John Ashbery）第一的方向转化的运动。这个新阶段是一个激进的断层（此阶段完全可以被指定在 1967 年左右，其理由我在后文中会谈到）。然而，眼下重要的是以辩证的眼光来看待这个阶段，即将它作为一个从量变到质变的转化过程来理解。在这个转化过程中，同样的力量（在它延伸到一定超量的门槛前，也就是说量的加长部分）在质上产生了明显的作用，并且似乎萌发出了一个崭新的体系。

那种力量已被描写为抽象概念的具体化（reification），不过，现在我们可以将它与前面用过的另一个形象语言接上头：在这一阶段，抽象概念具体化将符号从它的指涉物中“解放”出来，但它并不是一支泰然释放出来的力量。眼下，在第二阶段中，这支力量，通过渗入符号内部，并且将能指从所指中，或者从意义本身中解放出来。这支力量在继续其消解工作。这样的“游戏”已不再在符号领域内部进行，而是在所指的整流器中，或者说，在它们从前身意

义中挣脱出来的纯粹的、或逐文逐字的领域内部进行。这项游戏在所有的艺术中（也在我们前面提到的哲学中）生发出一种新文本性，并且开始投射出某种纯能指的、无法再分解的语言的海市蜃楼，或者叫语言的摹拟。这里的语言摹拟也常常与精神分裂的论谈相关相连（的确，拉康的精神分裂理论是关于语言的紊乱。在这个紊乱中，句子时间被打碎，身后只剩下了一连串空洞的能指，永久的现在时下的绝对时间片断。这个理论为后现代主义的文本实践提供了较有影响的阐明和意识形态的合理性）。

如此的叙述本该通过对当今所有艺术中的后现代主义经验的具体分析来做一番细致的演示；不过对眼下争论的结果，我们可以通过列出第二阶段（即能指或摹拟的非文化性）的后果来做，这是因为文化界的整个“全自律”的问题牵连着我们。当然，那个全自律领域本身并不是被强化过程宽恕下来的。传统的符号倒是在这强化的过程中消解了。倘若全自律似是而非地依赖于保持“半自律”的可能性（以阿尔都塞的眼光来看），同时与不能再分解的指涉物保持最后一丝微薄的联系（或者用阿尔都塞的语言来说，就是保存有分寸的“结构整体”的最终统一体），那么很明显的是，在新文化时刻到来之际，文化将不再为全自律，同时，符号的全自律游戏领域也就变得不可能，尤其是当曾经系泊着思想气球的最终指涉物已被毫无疑问地切断了，符号在半空中的爆裂注定了它落入一个如今绝对碎块化和无政府主义状态的社会现实。在其他腐旧废弃的机器和楼群中，许许多多物质的破烂货杂乱地堆压在商品视觉场上，点缀着“城市大杂烩”。这是一个在全面危机中的后现代主义晚期资本主义“谵语下的纽约”，与它们一样，语言的碎片（纯能指）如今也落入了这般的尘世间。

然而，如果回转到马尔库塞术语，我们也可以用另一种方法来

叙述这一切：由于作为全自律空间或界的文化黯然失色，文化本身落入了尘世。不过，其结果倒并不是文化的全然消失，恰恰相反的是其惊人扩散。这种扩散的程度之泛滥使得文化与总的社会生活享有共同边界；如今，各个社会层面成了“文化移入”，在这个充满奇观、形象、或者蜃景的社会里，一切都终于成了文化的——上自上层建筑的各个平面，下至经济基础的各种机制。那么，如果这种发展将在今日新文化政治中出现的新葛兰西问题尖锐地搁置在议事日程上，也就是在文化政治地位，在功能和结构上已大大改良了的社会制度里，这个发展会为我们进一步讨论曾经被称作为“文化”本体的问题带来种种麻烦，因为“文化”本体的制品已成了日常生活随意偶然的经验本身。

六　古巴的马埃斯特腊山脉

除非我们在另一些迥然不同，并且遥远的社会实践领域中出乎意料地找到了与这个“精英”领域相似的类同物，或者相应对照物，不然，前面这个章节大不了只是对非常专业化（或者说“精英”）领域的一个长途的涉足。这个普遍的历时韵律或“遗传密码”的复制恰好是我们在“第三世界”的60年代进程中非常不同的革命实践与理论的现实下所不能观察到的东西。古巴经验从一开始就将自己充分肯定为独树一帜的经验，一个新型的革命模式，因而与较为传统的革命实践形式区别开来。的确，“游击中心”理论——由于它与格瓦拉主义（Che Guevara）紧密相关，并且在德布雷小有影响的手册《革命中的革命?》（1967）一书中得到了进一步理论化——声称（正如书名所提示的）自己既反对较传统的列宁概念下的党的实践，又反对中国革命在其夺取政权的主要阶段的经

验（后者后来被命名为“毛主义”，即中国自身“革命中的革命”，或者说，“伟大的无产阶级文化大革命”。当然，这一点只有到古巴战略的命运被封闭上之后才为外界所知）。

阅读德布雷的文本使我们了解到“游击中心”战略，灵活机动的游击队根据地，或革命大本营的战略都可以用第三个术语来表述。这第三个术语既不同于传统的阶级斗争模式（它基本上同城市无产者联合起来反对资产阶级或者统治阶级），又不同于中国人以农村为主的农民群众运动的经验（另外，它又与为划清殖民者和被殖民者的界限而作斗争的法农主义几乎不沾边）。“游击中心”论或游击战术，被人们概括为既不“在”，又不“来自于”农村或者城市；当然，从地理上来说，古巴游击队活动主要在乡下，然而，这个位置并不是像延安苏区一样的永久“解放了的地区”，为敌方蒋介石军队和日本侵略者所鞭长莫及。古巴革命的的确确没有扎根在农民的耕作地区，而是驻扎在第三种地区，或者说不毛之地。它在马埃斯特腊山的荒原。它既不是农村，又不是城市，而是一个新的自然环境。是游击队员带去了永久性的移置。

古巴战略的空间坐标构成的方式之别具一格对革命运动的阶级成分理论化方式有着即时性的效果。这是因为他们的斗争空间既非城市，又非农村。同理可证，似是而非地说，游击队员本身就应当被理解为既不是工人，又不是农民（更不是知识分子），而是一个崭新的社会阶层。前革命阶级社会缺乏这样的范畴：他们是从游击战争的经历中铸造出来的新革命主体。他们虽然出身于农民、城市工人或者知识分子，但放弃了自身的社会物质性，大大地超越了先前的社会范畴（正如古巴理论所声称的，他们大大地超越了旧时的、以阶级范畴为基础的革命意识形态，无论是托洛茨基的工人主义也好，还是毛的人民党主义和农民意识，抑或列宁的先锋作用的

知识分子主义)。

在德布雷这样的文本里，我们清楚地看到一点，那就是“游击中心”的灵活机动之程度远远超过了静态意义上的地理位置。这一“游击中心说”存在于，并且也来自于自身，它标志着一个转型了的革命的社会的到来。其革命战士并不是简单的“军人”，由于他们的特长和职能，我们不得不在革命的劳动分工中为他们增设角色；政委和政治先锋党这两种职称显然都得不到采纳。在所有的前革命的分工和范畴被统统取消后，产生的是一个革命的“空间”概念。这个空间位于乡间和城市的“真实”的政治、社会和地理世界之外，也处在历史的社会阶级之外，同时，它又不失为那个真实世界的革命转型中的一个比喻，或者说小规模的形象和预相。这个空间也许可以恰如其分地指定为乌托邦空间，一个黑格尔的“内翻转的世界”，一个全自律的革命界。真实的世界倒塌了下来，压在这块空地上，但后者能自行调正位置，并开始转型，成为一个崭新的社会主义的社会。

从一切实用的角度来说，这个强有力的模式已经耗竭了。其实，由于1966年秘鲁和委内瑞拉游击队运动的失败，这个模式在1967年前，当切·格瓦拉在玻利维亚惨死时就耗竭了。那个失败的消息传到了“第一世界左派”的耳边，也许出于巧合，导致了革命力比多和恋心的倒流。第一世界左派带着新色的毛主义投身到他们所面临的形势中，即美国的反战运动和法国的“六八·五”风暴。然而，在拉丁美洲以城市为中心的游击运动有效地取代了“游击中心说”的激进战略。这场运动是由图巴马洛斯（Tupamaros）在乌拉圭掀起的。旧时的“游击中心说”下的乌托邦空间的解体迫使政治以一个非常不同的政治实践风格的形式被再度摔回到尘世间。这个新形式不像传统的革命运动那样，先是在另外一处建立

起政权，最终与对手较量，而是寻求机会将国家政权的功能特征戏剧化。当然，这一点我们是后来才清楚的。我们可以这么来解释“游击中心说”下的乌托邦空间的解体：它与最后阶段的符号在结构上等同。

不过，我们得在意义上做一些限定。其一，这个政治运动的新形式，通过联想，可以与巴勒斯坦解放运动的悲惨声望相联系。巴解运动之所以能以当前的形式存在是因为以色列在1967年占领了西岸和加沙地带。因而，这种形式便成了60年代后期的革命实践中占主导地位的全球性象征之一。这一点应该很清楚。另外，同样清楚的是，全球各地这类战略的过多不应让挣扎中的绝望者和受害者来负责。然而，其世界范围内的结果［在拉丁美洲、美国的考恩泰普罗（Cointelpro）行动，或者稍晚一点，在西德和意大利］，为国家镇压机器的强化找到了借口。

一方面，左翼强硬派对社会和政治局势作了错误的估量（主要是学生和知识分子，他们想通过自愿行动，急迫地打开一个革命的局面）；另一方面，国家政权对这些挑动幸灾乐祸地大加利用。这两者的客观巧合说明了，我们必须把通常被不准确地叫作的“恐怖主义”作为复杂和辩证分析的对象来研究。一位有责任心的左派，可以将自己与如此的战略划清界限（顺便插一句，马克思主义对恐怖主义的反对立场在很早以前就表明了。这可以追溯到19世纪）。重要的是我们要记住，“恐怖主义”作为一个“概念”是从右派意识形态机器那里炮制出来的。因此，我们必须拒绝这个术语。随着60年代后期和70年代早期的“灾难”影片的出笼，大众文化本身就告诉我们“恐怖主义”——“恐怖主义者”的形象——是供非历史性社会来想象激进社会变革的一个具有特权的形式；同时，如果我们稍稍审视一下现代惊险或者探险故事的内容，不难发现所谓

恐怖主义的“他性”已开始取代旧时罪犯的“精神失常”。这一点已成了虚构情节中不必检查，但看上去很“自然”的动机。这便是虚假概念下的意识形态本质的另一个符号。如果这么来理解“恐怖主义”的话，那么，它便是一个集体思想情结，一个美国人政治潜意识的症状性的想入非非。这本身就需要我们来解码和分析。就恐怖本身来说，到了1973年智利政变和几乎所有的拉丁美洲国家落入了不同形式的军事专制时，恐怖主义实际上也就告一段落了。在西德和意大利两国，重新涌现的这类政治活动至少得在部分上归咎于两国的法西斯历史，归咎于两国在战后未能肃清他们的过去，归咎于在60年代成长起来的一部分青年和知识分子对历史上产生的暴力的道德上的反感。

七 “最终决定性时刻”的回归

我们不会用在前一章节中出现的两个“断层”——一个出现在1967年的总体领域中，另一个在1973年前后——作为对60年代分段的更具有普遍意义的假设构架。从第二个“断层”开始，在1972至1974年的总体领域里，其他的一系列仿佛互不相关的事件向我们提示，这个阶段不仅仅在第三世界或拉丁美洲激进政治的相对专业化的层次中属于一个决定性的阶段，同时也标志了更为全球性的60年代的决定性终结。比如在第一世界的美国，征兵制的取缔和美国军队1973年在越南的败北为反战运动的群众性政治拉上了剧终的帷幕。“新左派”本身的危机——这大致可以追溯到1969年“学生拥护民主社会”组织的分裂——似乎与另一个刚刚提到过的断层相关。这一点我们后面还会再谈到。在另一个地区，法国共产党和新“社会主义党”签订的“共同纲领”以及当时“欧洲共

产主义”提出的更为流行的口号似乎标志了与“六八·五”风暴以及其续集有关联的一切政治活动间的裂痕或战略大转移。这时又出现了另一个运动。作为“赎罪日之战”的结果，石油成了武器，它给发达国家的经济、政治战略，以及日常生活习惯带来了一个新的冲击。在更为普遍的文化和意识形态层面（尤其在美国）接踵而至的是与机构本身有关联的知识分子。他们从刚结束的60年代惊恐和防守状态中复苏，开始在一系列谩骂60年代文化和60年代政治的声浪中找到了自己的声音。当然这些谩骂声，我在文章开头就提到了，迄今尚未消失。在他们的声音中，一个较有影响的文件便是特利林（Liorel Trilling）的《诚挚与真实》(1972)。这是阿多诺式的呼吁，它要扭转60年代反文化“野蛮主义”的潮流。紧跟着这个呼吁的是另一个同样有影响的声音：它从“文化自恋”的角度来对60年代的“真实性”概念作出诊断。与此同时，1973年7月，一批代表着各科政治和经济权威的具体形式的“知识分子”从美国和第一世界的利益出发，开始从新型的全球战略的角度来重新思考在越南的惨败。他们建立的“三边委员会”，至少从象征角度来说，在恢复——我不得不说——“统治阶级”过去的势头上是一个意义重大的标志。另一个症状的标志是受到广泛接受的新的大众概念和术语“多国合作”的思想。正如《伸向全球》的作者建议的，历史已走到了这么一个时刻：私营企业发现自己又不得不以显而易见的“历史主人”的身份出现在公众眼里，在众目睽睽之下以演员的身份出现在世界舞台上。这里我们可以回想一下“国际电报电话公司”在智利的角色。美国政府在入侵越南的惨败后，伤疤未愈，总的说来，是不会再情愿着手这类事物的。

由于上述原因，将60年代的决定性终点刻画在1972至1974年间的总体领域上，似乎是合适的。不过，有一点我们一直避而

末谈，那就是在为历史分段化或者“标点化”作争论时的一个决定性因素。这种新的素材会将我们的注意力引到一个“层面”或者“实例”上。在我们的讨论中，它至此一直有意义地没有出现。这个尚未露面的实例便是经济本身。1973 年至 1974 年间是世界经济危机的开端，我们迄今尚能感到其能动力的影响。那次的经济危机给总的战后，尤其是 60 年代的经济扩展和繁荣加了一个决定的句号。如果我们再给它加上另一个关键的经济标志物——1966 年西德的经济危机和一年多之后出现在另外发达国家中，尤其在美国的经济危机——我们就会发现自己站在一个更好的位置上，更能从形式上来概括发生在 1967 年到 1968 年间的第二个断层。经过我们的分析和“叙述”之后，这第二断层已开始在哲学、文化和政治层面上露面。

我们通过经济“层面”，从 60 年代社会生活和样本的层面，或实例中获得了历史阶段化的解读。这一证实也许能使我们站在更好的位置上来回答本文开头时提出的两个理论性问题。第一个问题与马克思主义的分析是否适应于那一阶段有关，因为那阶段活跃的政治范畴似乎已不再是过去的社会阶级范畴。同时，在那个阶段，从更普遍的意义来说，传统的马克思主义理论与实践似乎已进入了“危机”。第二个问题与某种“联合场理论”有关。根据这个理论，两个恍若不着边际的现实，如“第三世界”农民运动和“第一世界”的群众文化（或者更抽象一些，知识分子或上层建筑层面，如普遍意义上的哲学和文化，以及群众抵抗和政治实践）也许能以某种有条理的办法在概念上关联起来。

晚期曼德尔在他的《后资本主义》一书[①]中的独辟蹊径的综述

---

① 厄内斯特·曼德尔，《晚期资本主义》（伦敦版，1978 年）。

对这些问题提出了假设性回答的建议。这部著作向我们展现了——除了别的一些事情之外——资本主义的商业周期的复杂体系。其最熟悉的部分，即七至十年为一轮：兴旺发展、生产过剩、衰退和经济回升，绰绰有余地记叙了我们前面已提示过的 60 年代中期的断层。

然而，曼德尔对 1974 年世界范围内危机的叙述招来了一个更有争议的概念，即每三十至五十年为一单位的更广的周期性——这样的周期，就它们超越个人生命的韵律和局限的角度来说，在当时显然难以让人在经验上，或者在“现象学上”得到理解。在曼德尔看来，“考德拉耶夫浪潮”（这是根据假设这些大周期的苏联经济学家命名的），自 18 世纪以来经历了四次更新。这在生产技术上被描写为量子突变。这样的突变使总利润率得到了决定性的剧增，直到新生产程序的优势被统统挖掘、耗尽为止，其周期也就到了终点。最近的考德拉耶夫周期是由计算机技术、原子能和农业机械化（尤其在粮食和原材料方面）标志的。曼德尔将这一周期的始端定在北美的 1940 年间和其他帝国主义国家的战后期。在目前的语境中，他的思想之所以那么具有决定性意义是因为（由于 1973 年到 1974 年间的全球萧条）“持续较长的浪潮”的能动力已开始耗尽了。

然而，这个假设十分吸引人。第一，它的抽象用途能用来证实我们的阶段化方案；第二，它恰如其分地用马克思主义的观点对最近一次资本主义扩张的浪潮以及其全方位的发展作了实际的分析。不少人认为这些发展意味着马克思主义笔下的“古典”资本主义的终结，同时也意味着我们需要种种关于社会蜕变的“后马克思主义”理论，如关于消费社会、后工业社会等等的理论。

我们早已描述了新殖民主义是如何与新技术紧密相关的。如在

农业方面有所谓“绿色革命”：新机械、新耕作方法、新的化肥品种和杂交作物的遗传实验。由于这些新技术，资本主义将它与殖民地的关系从老牌帝国主义的控制转型到市场渗入，进而捣毁旧时的乡村社团，造成一大群雇佣劳动者和游民无产者。新的社会力量的战斗精神既是农民从旧时自给自足的乡村社团中“解放”出来的结果，同时又是面对一个比旧时殖民主义军队的渗透和殖民化更为彻头彻尾的形式的自卫运动。这个运动主要起源于“第三世界”国家中较稳定，也较隔离的地区。

我们看到一方面，60年代的“第三世界”在新殖民主义者的市场渗透下开始转型；另一方面，“第一世界”开始出现了似乎大相径庭的各种社会，消费社会，后工业社会，新闻媒介社会等等。曼德尔就是根据前面谈到的“机械化”过程将前者的转型与后者的出现联系起来的：

> 后资本主义并不再现后工业化社会，而是在历史上首次构成了全方位的集约化生产。机械化、标准化、极度的专业化和承包分配化，这些在过去只决定实际工业商品生产领域，而如今它们已渗入了社会生活的所有部门。农业已一步一步地与工业一样变得工业化；流通领域，如信用卡之类，与生产领域一样活跃；娱乐形式也和劳动组织一样健全。以上这些都是后资本主义的特征。（第387页）

就“娱乐”和“劳动组织”的关系来说，曼德尔实际上点到了他在别处称作“上层建筑的机械化”的问题，或者换句话说，“文化工业”（法兰克福语）对文化本身的渗透，新闻媒介的发展只不过是文化工业的一部分。我们或许能将他的描述作如下的概括：

后资本主义总的来说（尤其在60年代）构成了这样的一个过程：前资本主义幸存下来的最后一些内、外部地带，即发达国家内、外部的非商品化或传统空间的遗迹，如今已反过来最终渗透和殖民化了。所以，后资本主义可以被描写为这样一个时刻：从古典资本主义幸存下来的“自然”的最后一丝痕迹最终在后资本主义下被彻底地侵蚀了，即“第三世界”和潜意识。当系统性的重建在全球范围内展开时，60年代便是这样一个重要的转型阶段。

通过如此的叙述，我们也就从中得到了60年代的“联合场理论”，也就是说我们发现了在“第一”和“第三世界”中的，在全球经济、在意识形态和文化领域中的单一进程，一个辩证的进程。在这个进程中，“解放”与垄断难解难分地交织在一起。眼下，我们可以对这个阶段的整体特征作最后的概述。

最简单，但也最普遍的公式必定依然不失为广泛分享的感觉：在60年代，有那么一段时间，世上万事都变得可能，换句话说，那个阶段是全人类大解放的时机，也是全球性能量大释放的时候。就这一点来说，毛泽东对这个进程所作的比喻最发人深省：“我们这个民族”，他大声疾呼，“就像一颗原子……一旦里面的核子被撞碎，其释放的热量将会产生巨大无比的力量”。[1] 在“文革”中，这个意象促使了旧时封建与乡村结构的粉碎，同时也促使了那些结构中的旧习俗神奇般地消除，进而唤起了一场真正的群众民主运动。然而，裂变的影响，分子能量的释放，“物质能指”的松绑，可能出现一场令人惊骇的场面；也就在这时刻（当然，我们现在才知道），毛泽东本人在面临他亲手发动缔造起来的运动进程的最终后果时鸣鼓收兵了；也就是在“文革”到了最高潮的时候，“上海

---

① 毛泽东，《毛主席对人民的讲话》，S. Schram 译，1974年纽约版，第92—93页。

公社”成立之际，他下令停止对党的机器的进一步解体，并且迅速地扭转了这一实验方向（今天我们当然看到了其明显的后果）。在同一时间纬度上，西方正处在世界范围的经济危机之中，60年代的大爆炸反而招致了社会秩序的大复辟和各种国家机器的镇压力量的大更新。

然而，这些我们目前必须正视、遏制和控制的力量都是新生的力量，旧的方法已不再实用。我们在前面已经将60年代描写成这样的一个阶段，即当资本主义在全球范围内扩张的同时，它产生了社会能量的大释放或大松散，同时也产生了未理论化的新生力量的向外无限放射：黑人和“少数民族”的种族力量，或者“第三世界”各地的运动，区域主义的力量，以及学生和妇女运动中新生和强硬的“剩余意识”之承受者等等这一切都得到了大发展。这些新近释放的能量不仅在传统马克思主义的二分的阶级模式上无法估量，同时，它们似乎也提供了超越古典经济基础的制约的自由王国和唯意志论者的可能性。然而，这些自由感和可能性——就60年代的过程来说，它们是瞬息间的客观现实；以80年代的眼光来看，它们是一个历史的幻觉——也许最好的办法是把它看作资本主义经济基础或体制舞台向另一个转型过渡下的上层建筑的运动和游戏。从这个意义上来说，60年代是大量的、通货膨胀般的上层建筑的信用卡的滥发行，是指涉物黄金价在全球范围内的大抛售，是拼命印刷越贬越低的能指票值的这样一个时期。由于60年代的终结，又由于世界经济危机，所有的旧时经济基础的账单再度渐渐到期；80年代的特征可以这么来看：它企图将所有散落在各个角落（但曾给60年代以巨大能量）的社会力量统统无产阶级化，换句话说，扩大和延长了阶级斗争，并将它扩展到世界尽端，以至当地机构中最具体细致的构型，如大学制度。这里的联合力量是从今往后全球性

资本主义的新的号召。它也可能将一切不平等的、碎块化的或局部的对这个进程的抵抗力量统统联合起来。末了，这也许恰好为所谓马克思主义危机提供了出路，它也是对广泛谈论到的马克思主义阶级分析不适应新社会现实的说法的有力回击：如果说在新历史主体不断涌现的这样一个阶段，“传统”的马克思主义显得“不真实”的话，那么当阴郁的现实——剥削，剩余价值的榨取，大幅度的无产阶级化，以及对此以阶级斗争的形式作的抵抗——在崭新的、扩大了的世界范围内逐渐地再次逼迫人们正视它们时（目前，这些现实正在进程中），“传统”的马克思主义势必会再度变得真实起来。

1984 年

后现代主义与消费社会*

今天，后现代主义的概念还没有被广泛接受甚至理解。一些对它的抗拒来自对它所覆盖的作品的陌生，而这些作品可见于各种艺术之中：例如阿什贝利（John Ashbery）的诗，还有比之浅白得多的口占诗（talk poetry），它们是60年代复杂的、具反讽意味的和学院派现代诗的反动；对于现代建筑，特别是国际派的纪念碑式建筑的反动，再加上文丘里（Robert Venturi）在他的宣言《向拉斯维加斯学习》（*Learning from Las Vegas*）中颂扬的普普建筑和装饰棚架；沃霍尔（Andy Warhol）和普普艺术，还有更近期的照相写实主义（Photorealism）；音乐方面，凯奇（John Cage）的方向，还有稍后在作曲家如格拉斯（Philip Glass）和瑞里（Terry Riley）那里发现的古典和“普普”风格的结合，以及诸如“碰撞”（Clash）、“传声头像”（the Talking Heads）和“四人组”（the Gang of Four）这些组合的“朋克”和新浪潮摇滚；电影方面，所有来自戈达尔（Godard）的东西——当代前卫电影和录像——还有整个新型商业

---

* 本文原题：Postmodernism and Consumer Society［原是一篇讲演，其中部分内容1982年秋天在韦特尼博物馆讲座（Whitney Museum Lecture）上发表；在此刊出，基本上未作修订］。

中译：曾宪冠

或小说电影，它们在当代小说中也有对应物，一方面有巴罗斯（William Burroughs）、品钦（Thomas Pynchon）和里德（Ishmael Reed）的作品，另一方面则有法国的新小说。这些都入于后现代主义之林。

这个名单似乎马上弄清了两件事：首先，上面提到的所有后现代主义都是作为对高等现代主义（high modernism）的既有形式，对占领着大学、博物馆、画廊和基金会的这样或那样主导性的高等现代主义的特意反动出现的。那些一度是颠覆性的和战斗的风格——抽象表现主义；庞德、艾略特或史蒂文斯伟大的现代主义诗篇；国际派（Le Corbusier、Frank Lloyd Wright，Mies）；斯特拉文斯基；乔伊斯、普鲁斯特和曼（Mann）——对我们的祖辈来说是不像话或具震撼性的，对来到60年代门槛之前的一代，成了已死的、压抑的、规范的建制和敌人——是要做任何新的事情便得先把它摧毁的具体的标记。这就是说，有多少高等现代主义就有多少后现代主义，因为后者至少原来是针对那些模式的特意和特殊的反动。很明显，这不会使把后现代主义描述成一个前后贯连的事物的工作变得比较容易，因为这种新的倾向，如果有的话，统一性不是既存于其自身之内，而是存在于它要取而代之的现代主义之中。

这个后现代主义名单的第二个特点，是一些主要的界限和分野的消失，最值得注意的是高等文化和所谓大众或普及文化之间旧有划分的抹掉。从学院派的观点看来，这也许是最为悲哀的发展。这些人向来在维护一个高等或精英文化领域，以对抗庸俗、质次和媚俗、电视连续剧和《读者文摘》文化的周遭环境，以及在向行内人传输读、听和看的复杂技巧方面，具有既得利益。然而，很多比较新的后现代主义的确已给那整片风景迷住了，其中有广告和汽车酒

店、拉斯维加斯路上的商业区、午夜场和好莱坞B级片，以及具有哥特派（gothic）小说和爱情故事、大众化传记、凶案推理小说、科幻或幻想小说等机场平装本类的所谓类文学（paraliterature）。他们不再"征引"那些"文本"，像乔伊斯或者马勒（Mahler）可能做过的那样；他们把它们结合，以至高等艺术和商业形式之间的界限看来日益难以厘定。

旧有的文体和话语范畴消失的一个颇为不同的表现可见于有时被称为当代理论的东西之中。一个世代之前，尚有专业哲学的专业话语——萨特或现象学家的伟大体系、维特根斯坦或分析哲学或日常语言哲学的作品——还可以和其他学科例如政治科学或社会学或文学批评相当不同的话语区别开来。现在，我们越来越有一种直接叫做"理论"的书写，它同时是，又不是所有那些东西。这种新的话语，一般而言和法国有关而且被称作法国理论，正在逐渐扩散并标志着哲学本身的终结。例如福柯的作品是否应称为哲学、历史、社会理论或政治科学？正如他们现在所言，难以定夺；而我会建议把这些"理论话语"也归入后现代主义现象之列。

现在我必须就这个概念的正确用法说句话：它并不只是用来描述一种特定风格的另一个话语。至少在我的用法里，它也是一个时期的概念，其作用是把文化上新的形式特点的出现，联系到一种新型的社会生活和新的经济秩序的出现——即往往委婉地称谓的现代化、后工业或消费社会、媒体或大观（spectacle）社会，或跨国资本主义。资本主义这个新动向在美国始于40年代后期和50年代初期的战后繁荣年代，在法国则始自1958年第五共和的建立。60年代在很多方面都是个重要的过渡时期，是一个新的国际秩序（新殖民主义、绿色革命、电脑化和电子资讯）同时确定下来，并且遭到

内在矛盾和外来反抗冲击和震荡的时期。我希望在此勾勒新的后现代主义，表现新出现的晚期资本主义社会秩序内在真相的若干方面，但我将只限于对其中两个显著特色的描述，我把它们称为剽窃（pastiche）和精神分裂（schizophrenia）：它们可以分别让我们有机会感受后现代空间和时间经验的独特之处。

后现代主义目前最显著的特点或者手法之一便是盗袭。我首先必须解释这个词，人们总是倾向把它和所谓戏仿（parody）的相关语言现象混淆或等同起来。剽窃和戏仿都涉及模仿，或者还可以说，涉及对其他风格的特别是习性的拟仿（mimicry），也涉及对其他风格的挖苦。很明显，现代文学总的来说为戏仿提供了十分肥沃的土壤，因为伟大的现代作家早已被定义为相当独特的风格的发明者或生产者：想想福克纳式的长句或者劳伦斯别具特色的自然意象；想想史蒂文斯运用抽象手法的特别方式；也想想哲学家例如海德格尔或萨特的习性；想想马勒或普罗科菲耶夫（Prokofiev）的音乐风格。所有这些风格，不论相互之间怎样有别，在这一点上是共通的：每一个都不会被误认；一旦了解了一个，似乎便不会和其他混淆了。

现在，戏仿利用了这些风格的独特性，并且夺取了它们的独特和怪异之处，制造一种模拟原作的摹仿。我不是说讽刺的倾向在各种形式的戏仿中都是自觉的。但在任何情况下，一个好的或者伟大的戏仿者都须对原作有某种隐秘的感应，正如一个伟大的滑稽演员须有能力将自己代入其所摹仿的人物。还有，戏仿的一般效果，无论是善意的还是恶意的，是要就着人们通常说话或写作的方式，向这些风格习性以及它们的过分和怪异之处的私人性质投以嘲笑。所以，在所有戏仿的背后存留着这样一种感觉，即有一种对比于伟大的现代主义者的风格所能摹拟的语言规范。

但是，如果人们不再相信普通语言、日常说话、语言规范［例如奥威尔（Orwell）在他的著名文章中所颂扬的明晰性和沟通力量］的存在，情况会怎样？人们可以这样来思考：也许现代文学的巨大割裂和私人化——粉碎成为许许多多不同的私人风格和习性——预示着社会生活在整体上更为深刻和广泛的趋势。假如现代艺术和现代主义——远不止一种专门的审美趣味——真的预告了这些路线的社会发展；假如自伟大的现代风格出现后的几十年，社会本身已开始这样地割裂，每个群体说着属于它们自己的难懂的私人语言，每种专业发展其私人的规矩或语汇，而最后每个个人变成一个语言孤岛，隔绝于所有人，那会怎样？在那样的情况下，人们可借以嘲笑私人语言和独异风格的任何语言规范的可能性便会消失，而我们除了风格特殊和多样化之外，会一无所有。

此即剽窃出现而戏仿变得不可能之时。剽窃和戏仿一样，是对一种特别的或独特的风格的摹仿，是佩戴一个风格面具，是已死的语言的说话；但它是关于这样一种拟仿的中性手法，没有戏仿的隐秘动机，没有讽刺倾向，没有笑声，而存在着某些较之相当滑稽的摹仿对象为平常的东西的潜在感觉，也付之阙如。剽窃是空洞的戏仿，是失去了幽默感的戏仿：剽窃就是要戏仿那有趣的东西，那空洞反讽的现代手法，就是要戏仿布斯（Wayne Booth）所说的稳重而滑稽的反讽，例如18世纪的。

现在我们需要在这个拼图中加入一片新的小块，它可能有助于解释为什么经典现代主义是一种过去了的东西，为什么后现代主义应该取而代之。这个新的组成部分就是一般所谓“主体之死”，或者用较为传统的话说，是个体主义本身的终结。正如我们说过，伟大的现代主义是一如你的指纹般不会雷同、你的人身般独一无二的个人、私人风格的创造的必然结果。而这表示现代主义美学在某方

面与独特的自我和私人身份、独特的人格和个性的概念根本相连，这些概念可望产生出它自身独特的世界景象，并且铸就它自身独特的、无以雷同的风格。

但现在，从多少不同的角度来看，且莫说我们这些在文化以及文化与形式变迁的领域工作的人，社会理论家、心理分析家，即使语言学家，全都在开拓那样一种概念，即个体主义和个人身份是过去的东西、旧有的个体或个体性主体已“死”、人们甚至可能要把独特个体和个体主义的理论基础描述成是意识形态的。事实上，对于所有这些有两种立场，其中一种较另一种激进。第一种立场同意这样说：是的，从前，在竞争性资本主义的典型时期，在核心家庭和资产阶级作为社会支配阶级出现的全盛日子，曾经有过个体主义、个体性主体这样一种东西。但今天，在集团资本主义、在所谓组织人（organization man）、在商业乃至国家的官僚化和在人口爆炸的时代——今天，过去的资产阶级个体性主体不再存在了。

还有第二种立场，即较为激进的一种，可以称为后结构主义的立场。它补充道：资产阶级的个体性主体不只是过去的东西，也是一个神话；它从未真正存在过；那样的自主的主体从来就没有过。相反，这种建构仅仅是一种哲学和文化的迷思，它尝试说服人，他们“具有”个体性主体并且拥有独特的个人身份。

决定哪一种立场正确（或更为有趣和有效）对于我们的目的而言并不特别重要。我们须从中记住的反而是一个美学上的两难：因为假如独特自我的经验和意识形态，即在风格习惯中贯串着经典现代主义的经验和意识形态已经完了，那么现在这个时代的艺术家和作家应该做些什么就不再清楚了。清楚的仅仅是过去的楷模，毕加索、普鲁斯特、艾略特不再可行（或根本有害），因为没有人再有那种独特的私人世界和风格去表现了。而这也许不仅仅是一个“心理”问

题：我们也得把七八十年来经典现代主义的沉重分量考虑在内。现今的作家和艺术家不能再创造新风格和新世界还有其他的意思：它们已被创造出来了；可能的只是有限的组合；至为独特的已被考虑过了。所以整个现代主义美学传统的分量——现已死去的——正如马克思在另一处说的，“像梦魇般压在活人的头脑之上”。

于是，又是剽窃：在一个风格创新不再可能的世界里，唯有去模仿已死的风格，去戴着面具并且用虚构的博物馆里的风格的声音说话。但这表示当代或后现代主义艺术将成为别具一格的艺术；甚至，这也表示它的基本信息之一将关系到艺术和审美的必然失败、新事物的失败，以及囚禁于过去之中。

由于这看来十分抽象，我想举些例子，其中之一普遍得我们甚少把它和我们这里讨论的高等艺术联系起来。这种特殊的剽窃手法并不是高等文化的，而是大量存在于大众文化里，它通常被称为“怀旧电影”［法国人干脆叫它做古老当时兴（la mode rétro 译按：法语 rétro 特指 20 年代风情。）——怀旧风尚］。我们必须从宽泛的角度把握这个范畴：严格来说，它毫无疑问仅仅包括那些有关过去的以及有关过去的世代转折的电影。这个新“体裁”（如果这就是它所是的话）的开山之作之一是卢卡斯（Lucas）的《美国涂鸦》（*American Graffiti*），它在 1973 年试图捕捉 50 年代艾森豪威尔时代的美国的整个氛围和风格特点。波兰斯基（Polanski）的伟大电影《唐人街》（*Chinatown*）对于 30 年代，贝托鲁奇（Bertolucci）的《顺民》（*The Conformist*）对于意大利和欧洲在同一时期，即法西斯时代的意大利的景况，也做了类似的事；等等。我们还可以继续列举这些电影：为什么称它们为剽窃？它们不是属于比较传统的所谓历史电影体裁的作品吗？——可以通过推断其他众所周知的形式为历史小说而得以较容易从理论上说明的作品。

我自有理由设想我们对于这些电影需要新的范畴。然而让我先补充一些异例：假如我说《星球大战》也是一部怀旧电影，那意味着什么？我认为我们当可同意这不是一部关于我们星际的过去的历史电影。让我们换一种说法：30至50年代成长的几代人，他们最重要的文化经验之一便是周末下午的罗杰斯（Buck Rogers）式连续剧——陌生恶客、真正的美国英雄、被困的女角、死光或者末日之匣，还有紧张悬岩的结尾，神奇的解救留待下回分解。《星球大战》以剽窃的方式再创造了这种经验：也就是说，对这样的连续剧的戏仿再也没有意思了，因为它们早已灭绝。《星球大战》远非那些已死的形式的言之无物的讽刺作品，它满足了一种深深的（我可不可以说是压抑了的？）重温它们的期望：它是一个复合对象，一些念第一级的小孩子和青少年可以直接从中历险，而成年大众则可以快意于一种更深的和更合适的怀旧欲，回到旧日并且再次经验奇异的审美制成品。因此，这部电影从转喻的意义上说是一部历史或怀旧电影，不同于《美国涂鸦》，它没有对过去重新创造一个逼真的整体图像；相反，通过重新创造一个旧日特有的艺术对象（连续剧）的感觉和外形，它尝试唤醒一种和这些对象相联系的昨昔之感。同时，《夺宝奇兵》（*Raiders of the Lost Ark*）占有着一个中间位置：在某个层次上，它是关于30和40年代的，但它实际上通过它独特的冒险故事（不再是我们的）转喻那个时代。

现在，让我讨论另一个有趣的异例，它可使我们进一步特别了解怀旧电影，一般的了解剽窃。这个例子是关于近期一部叫《体温》（*Body Heat*）的电影的，正如很多评论指出，它是《欲火焚身》（*The Postman Always Rings Twice*）或《双倍补偿》（*Double Indemnity*）某种不明显的重造（当然，对旧桥段暗示性或隐蔽性的抄袭也是剽窃的一个特点）。《体温》严格来说不是怀旧电影，因

为它发生在一个当代背景，迈阿密附近一个佛罗里达州的小村庄之中。另一方面，这个当代性实际上是至为含混的：人物——往往是我们的第一个提示——有学问而且以30年代装饰艺术的风格刻画出来，这只会引起怀旧的反应（首先无疑是对《唐人街》，然后是其他的一些历史对象）。而那个英雄本身的风格也是含混的：赫特（William Hurt）是一颗新星，但毫无前一新男性巨星如麦昆（Steve McQueen）甚或尼科尔森（Jack Nicholson）一般的独特风格，或者，他在这里的性格是他们两个的特点和更旧的通常跟盖博（Clark Gable）有关的角色类型的糅合。故此，这里也有隐约的往昔之感。观众开始想，撇开其中和当前有关的东西，这个可以发生在任何地方的故事，为什么给安放在佛罗里达州的一个小镇里。不久，我们开始明白，小镇背景有关键的策略作用：它使电影用不着可能令我们联想到当前世界、消费社会的大多数符号和参照——器物和制品、高楼大厦、晚期资本主义的对象世界。跟着，它的物品（例如汽车）严格而言是80年代的产品，但电影中所有东西都暗地里模糊了直接当前的参照，并且使人可能将这些东西当成是怀旧物品——在历史以外某个不确定的令人缅怀的过去（例如30年代）的叙事部署——来接收。对于我来说，找出怀旧电影侵袭和打入那些尽管具有当前背景的电影的方式是极富说明意义的：基于某些理由，我们现在似乎不能逼视我们自己的现在，似乎已经变得无能获得我们自己的当下经验的审美表现。然而，倘若是这样的话，那么这就是对消费资本主义的一个控诉——或者至少至少，是一个已变得无能处理时间和历史的社会一种惊人的和害病的表征。

我们现在回到为什么把怀旧电影或剽窃视作和过去的历史小说或电影不同的问题［我应该将我心目中重要的文学例子，多托罗（E. L. Doctorow）具世纪转折气氛的《散板曲》（*Ragrime*），以及

大部分和30年代有关的《潜鸟湖》(*Loon Lake*)，也包括进这个讨论里。但这些对我来说只是表面上的历史小说。多托罗是现在仍继续从事创作的严肃艺术家和少数真正的左翼或激进小说家之一。但无论如何，认为他的故事表现我们的历史往昔不如表现我们关于历史往昔的理念或文化成见那样，并不是对他的贬损。] 文化生产已经被逐回心灵里，在纯一的主体之中：不能再由它的眼中外望现实世界，寻找指涉之物，但却必须如在柏拉图的洞穴里那样，在局促的墙壁间追索世界的心象。如果还剩下任何写实主义的话，这种“写实主义”就是来自于这样的震撼，即明白到那种局促，以及无论由于什么原因，认识到我们似乎是罪该通过自己的普普意象和对往昔的成见寻找历史的往昔，而这往昔本身是永远不可企及的。

我现在希望转到我所认为的后现代主义的第二个基本特点，就是它对于时间的独特处理方式——可称为“文本性”(textuality)或“书写”(éctiture)，但我发现用时下有关精神分裂的理论去讨论它会有帮助。我得先避免任何对我运用这个词所可能有的误解：它是描述性的，而非判断性的。事实上，我决不相信任何哪一个重要的后现代艺术家——凯奇、阿土贝里、苏拉斯（Philippe Sollers)、威尔逊（Robert Wilson)、华荷、列尔迪、斯诺（Michael Snow)，甚至贝克特（Samuel Beckett）——是精神分裂的。对于我们社会及其艺术的某种“文化人格”(culttue-and-personality) 判断的要点也不是：人们会想，我们的社会系统尚有更具破坏性的东西，比普普心理学所谈论的尤甚。我甚至并不肯定我正要描述的精神分裂的观点——一种在法国心理分析家拉康的著作中大大发展了的观点——是客观准确的；但对于我的目的来说，这并无妨碍。

拉康思想在这个领域的原创性是基本上将精神分裂视作语言失

序，并且把精神分裂经验联系到整个获取语言的观点上去，而这个观点是弗洛伊德关于给成熟心智形成过程的概念所基本欠缺的环扣。他是通过提供给我们俄狄浦斯情结（Oedipus complex）一个语言学的说法来这样做的，俄狄浦斯式冲突并不是就争取母亲注意的生物个体，而是就他称为“父名”(the Name of the Father)、父权的语言作用而言的。我们从这里所得到的是这样的理念，即精神病，更具体地说是精神分裂，肇因于孩童完全进入说话和语言领域的失败。

就语言来说，拉康的模型现在是正统的结构主义模型，它建基于一个具有两个（也许三个）组成部分的语言符号的概念之上。一个符号、一个词语、一个文本，在此被模塑成一个能指（signifier）——物质的东西、词语的发音、文本的稿子——和一个所指（signified）即物质词语或物质文本的意义（meaning）之间的关系。第三个组成部分是所谓的“指涉物”(referent)，即符号所指涉的“现实”(real）世界的“现实”对象——相对于猫的概念或“猫”的发音的现实的猫。但对于结构主义来说，可以感觉到指涉是一种神话的倾向，对于“现实”不再能以那种外在的或客观的方式来谈论。于是我们只有符号本身和它的两个组成部分。同时，结构主义的另一个冲击是尝试驱除语言作为命名的旧观念（例如，上帝给亚当语言让他替伊甸园里的野兽和草木命名)，这牵涉到一个能指和一个所指之间一一对应的关系。从结构观点看，人们感到句子并不是这样起作用，是相当正确的：我们不是把构成句子的个别能指或词语在一一对应的基础上转回它们的所指。相反，我们理解整个句子，并且从它的词语或能指之间的相互关系中得出一个更为普遍的意义——现在称为“意义效应”。所指——也许总的来说甚至是能指和意义的幻象或幻景——是物质能指之间的相互关系所产生的

效应。

这使我们把精神分裂理解为能指之间关系的断绝。对拉康来说，一瞬间、人的时间、过去、现在、记忆和个人身份的长期持续性的感受——这种时间的存在性或经验性感觉本身——也是一种语言效应。这是因为语言有过去和未来，因为句子在时间中推移，于是我们可以有对于我们似乎是具体的或者活生生的时间感受。但由于精神分裂者并不了解这样的语言构造，他或她都不具备我们有关时间连续性的感受，而是注定生存在永远的当下之中，他或她的过去不同时刻之间少有关联，在他们面前也没有所谓未来。换句话说，精神分裂的感受是这样一种有关孤离的、隔断的、非连续的物质能指的感受，它们无能于扣连一个连续的序列。于是，精神分裂者也不知道我们心目中的个人身份，因为我们对身份的感觉有赖我们对于“我”在时间上的持续性的感觉。

另一方面，精神分裂明显地会有对于这个世界任何给定的当下远较我们为强烈的感受，因为我们自己的当下往往是某个较大的张本的一部分，而这个张本逼使我们有选择地会聚我们的知觉。换句话说，我们并不是直接把外在世界作一个无我之象完全接收过来的：我们往往是利用它，在其中贯穿某些线索、注意里面这个或那个物或人。然而，精神分裂者不仅是没有个体身份的“无人”(no one)；他或她也无为，因为具备一个张本亦即将自己投入一个特定的时间连续体之中。精神分裂者于是纵情于一个当下世界的无我之象，一种并不愉快的感受：

> 我很记得事情发生的当天。我们正在郊区，而我如常蹓跶去了。当我经过那所学校时，我忽然听到一首德语歌曲；小孩子在上唱歌的课。我停下来听，而就在那一刻，一种奇异的感

> 觉袭来，一种难以解析但很相似于一些我稍后很清楚的东西的感觉——一种令人不安的非现实的感受。我似乎不再认得那学校，它已变成一座兵营那么大；唱歌的孩子是囚犯，被迫唱歌。学校和孩子的歌仿似离异于世界。我的眼睛同时触着一片看不见边际的麦田。金黄的浩瀚，在阳光中闪耀，被囚禁在光滑的学校营房的孩子的歌声笼罩，使我充溢着焦虑，不禁抽噎起来了。我奔跑返家，回到园子里开始玩耍，“使事情看来一如往常”，也就是回到现实中去。这是那些经常在后来的非现实感中出现的元素的首次显现：无边的浩瀚、灿烂的光芒，以及物质的亮丽和光滑［萨索海尔（Marguerite Séchehaye）：《一个精神分裂女孩的自传》（*Autobiography of a Schizophrenic Girl*）］。

注意，当时间的连续性打断了，对当下的感受便变得很强、很明晰和“实在”：世界以惊人的强烈程度，带着一种神秘和压抑的情感引生，点燃着幻觉的魔力，出现在精神分裂者之前。但是，对我们来说也许是一种可欲的感受的——我们知觉的增强、对我们平常沉闷的习见的环境一种性欲的或源于幻觉的专注——在此或为失落、或为“非现实”。

不过，我想强调的正是能指如何在孤立的状态中变得更加实质——说得更好，是直接（literal）——或对于感官更加清晰，姑勿论这种新的感受是吸引的或者是可怕的。在语言领域，我们也可以揭示同样的情况：语言的精神分裂性断裂对剩下来的个别词语所造成的，是将主体或说话者再次导向对于这词语更为直接的注意。再说，我们在平常的言语中，试图通过词语的物质性（它们奇异的字音和字形、我的音质和独特的腔调，等等）看穿它们的意义。由

于意义失落了，词语的物质性变得过大，正如小孩子一次又一次重复一个词语，直至它的意义消失掉并且变成不可理解的魔咒一样。现在接回我们先前的叙述，一个失去了所指的能指于是转化成一个形象。

关于精神分裂的这一长长的开岔笔，让我们增加了一个特点，我们颇不能在先前的叙述中驾驭时间本身。故此，我们现在必须把我们的后现代主义讨论从视觉艺术转移到时间艺术——音乐、诗歌，以及某种像贝克特那样的叙事文本——中去。任何听过约翰·凯治音乐的人，都可能有类似刚才所引起的那些感受：沮丧和绝望——一段静默随着一个和弦或音符而至，长得令记忆无法保持住之前所经历过的，然后就被一个洪亮的当下逐进了遗忘里去，这个当下崭新而奇异，并且同时消失。这种经验可以用当今很多文化生产方式来说明。我选了一位年轻诗人的一篇作品，我所以选他的作品，部分是由于他的“团体”或“派别”——语言诗人（Language Poet）——在很多方面把时间分割的感受——这里以精神分裂的说法描述的感受——作为他们的语言实验和他们所称的“新句子”（New Sentence）的主要内容。这是一首派里曼（Bob Perelman）所作的题为《中国》的诗［载于他的近期结集《入门篇》（*Primer*），由加利福尼亚州柏克莱“这一家”出版社（This Press）出版］：

中国

从太阳那边数过来，我们住第三世界。第三号。

该做什么可没人告诉我们，

教我们数数目字的人，人还可以。

该是离开的时候了，常常都是。

下起雨来，你不是没带伞，就是带了。

风把你的帽子吹掉。

太阳也升起来了。

我不愿意星星在相互之间描述我们，我倒愿意我们彼此之间互相描述，

跑到你影子的前面。

一个十年以内至少向天空指点一下的姊妹，是个好姊妹，

大自然让机器加工而成。

火车把你带到它要到的地方。

桥在水上。

亲朋散落在广阔的空地上，一一向机舱走去。

别忘了大家找不到你的时候你的帽子、鞋子该变成什么样子。

连在空中浮沉的话语都有蓝蓝的身影。

好吃我们就吃。

落叶时分。把事物一一辨识。

把该指认的一一指认。

“你看?”什么?“我学会讲话了。”好极了，

那头颅体残缺不全的人哭了。

跌落时，小洋娃娃能怎么样？一无所能。

睡觉去。

你穿上短裤看起来很帅。那面旗也很帅。

每个人都欣赏那爆炸、享用过爆炸。

是该醒的时候了。

可还是习惯于梦境的好。

有人可能会反对说这确实不是严格意义上的精神分裂作品；说这些句子是所指已蒸发掉了的无拘无束的物质能指，似乎不大正确。这里的确好像有某种总体的意义。实际上，就其在奇特和隐晦方面是一首政治诗而言，它的确好像想去捕捉新中国巨大而尚未完成的社会实验中令人兴奋的事物，这些事物在世界历史上无与伦比：在两个超级大国中间，"第三个"的出人意表的诞生；人类在对自己的集体命运某种崭新的掌握方式之下所创造出来的一个全新对象世界的新鲜感；尤其，一个集体成为新的"历史主体"的那个象征性事件，而这个集体是在长期的封建主义和帝国主义控制之后，用自己的声音，第一次，为自己，说话（"喂，你猜是怎么回事？……我学会了怎样说话"）。但尽管这种意义在文中或它的背后流动，我却认为不能依照任何新批评的（New Critical）旧有范畴来阅读这个文本，并且寻找华莱士·史蒂文斯经典现代主义旧有的"具体普遍性"那样的复杂内部关系和文理的特点。

派里曼的作品，乃至一般的语言诗，有点源于斯坦因（Gertrude Stein），以及除她之外，福楼拜的某些方面。故此，在此插入一段萨特对福楼拜文句的说明也就并无不合适，这段说明传递出那些文句的清晰的动感：

> 他的文句逼近所描述的对象，占领它、瘫痪它，捶断它的脊背、团团包裹着它，他的文句变成石头，并且使它的对象和它一起石化。又盲又聋、毫无血气、没有生命气息；深深的静默把随之而至的文句隔断；他的文句坠入了空虚之中，永永远远，而且把它的猎物拖下无尽的沉落中去。任何现实，一旦给描述出来，就被勾销了。[萨特：《什么是文学?》(*What is Literature?*)]

这种描述并不友善，而派里曼的气质从新旧对照的角度看来，颇不同于这种福楼拜式的自杀手法［巴特（Barthes）曾以类似方式观察出马拉美（Mallarmé）的文句、词语是一种对外部世界的谋杀］。但它也传递出某种落入了静默的空虚中的文句的神秘感，这种神秘感大得令人一时疑惑究竟还有没有任何新的句子可能出现。

但这首诗的秘密现在必须揭开了。这首诗稍稍类似照相写实主义，类似它在抽象表现主义反再现的抽象方法之后向再现的复归，直至人们开始认识到这些绘画也完全不是现实为止，因为它们所表现的并不是外部世界，而只是外部世界的一帧照片，或者换个说法，是后者的影像。在现在这个情况下，所表现出来的对象到底并不真的是中国：事情是派里曼在唐人街一家文具店看到一本影集，一本其中的图片说明和方块字对他来说显然是死物（或者该说是物质能指?）的书。诗中的句子是他的图片说明。它们的指涉物是其他的影像、另一个文本，而这首诗的整体性完全不是寄存在文本里，而是在它之外的一本不在之书的装订之中。

现在我必须尝试很快地指出这种文化生产方式和这个国家今日的社会生活的关系特点作结。这也是对我在这里勾勒的那种现代主义概念提出主要的反对意见的机会：即所有我们举出的特点是全不新鲜的，而很多是现代主义本身或我所谓高等现代主义的特点。托马斯·曼对于剽窃的意念毕竟没有兴趣吗?《尤利西斯》(*Ulysses*)的某些篇章不是剽窃的最明显的体现吗?我们在对后现代主义的时间性的说明中，不是提到福楼拜、马拉美和葛蒂德·斯坦因吗?所有这些东西有什么新奇?我们是否真的需要一个后现代主义的概念?

对此问题的答案将引起整个历史学家（文学或其他方面的）如何处置两个不同时期之间截然断裂的问题。我必须把我的答案限制

在这样一个范围内，即两个时期之间的截然断裂一般并不关系到内容的完全改变，而只是某些元素的重组：在较早的时期或体系里是从属的特点现在成了主导，而曾经是主导的成了次要。如此说，我们在这里描述的所有东西都能够在较早的时期中看到，而最显著的是在现代主义本身之中：我的观点是，直至今天之前，这些东西还是现代艺术次要的或微不足道的特点，是边缘的而非中心的，当它们成为文化生产方式的中心特点时，我们便有了一些新的东西。

我可以笼统地回到文化生产和社会生活的关系上去把这点分辨得更加具体。从前的或者经典的现代主义是一种反抗的艺术；它以其对中产阶级人等的羞辱和攻击出现在商业社会的辉煌时代——丑陋、聒噪、放浪以及性震骇。这是开玩笑的东西（只要没有召警把书收掉或者把展览关掉的话）：是对不错的品味和常识的攻击，或者，正如弗洛伊德和马尔库塞可能会说的，是对 20 世纪初期中产阶级社会占支配地位的现实与展现原理（reality-and-performance principle）的挑衅。现代主义总的来说跟堆堆砌砌的陈旧内容、因循的道德禁忌或上流社会的习俗格格不入。这就是说，不论伟大的高等现代主义的表面政治内容是什么，它在某些一般不大明显的方面，往往对既有秩序具有危险性、爆炸性和颠覆性。

倘若我们一下子回到现在，我们便可以衡量已发生的文化变迁之巨大。乔伊斯和毕加索不但不再怪异和令人抗拒，他们甚至已成为经典，而且现在对于我们似乎是相当现实的。同时，无论是在当代艺术的形式或内容里，都少有为当代社会觉得是不可忍受和可耻的东西。这些艺术最具攻击性的形式——例如（朋克）摇滚，或者所谓性明示的东西——全都被社会从容应付过来了，而它们在商业上是成功的，不像过去高等现代主义的产品那样。而这也就是说，就算当代艺术具备过去的现代主义那样相同的形式特点，它也已经

根本转移了它在我们的文化中的地位。一则商品生产以及特别是我们的衣着、家具、建筑物和其他手工制品，现在是跟来自艺术实验的风格转变密切相连的；例如，我们在广告中的各种艺术手段都充满了后现代主义，而且没有了它广告便不可理解。二则高等现代主义的经典现在是所谓规范的一部分，而且在学校和大学里传授——这同时淘空了它们过去的颠覆力量。实际上，标志着时代间的断裂和确定后现代主义出现时间的一个方法正好可以在那里看到：在那样一个时刻（有人会认为是60年代初期），高等现代主义及其占支配地位的美学建制于学术机构之中，从而令整个新一代的诗人、画家和音乐家感到那是学术。

不过，也可以从另一个方面来看问题，以新近的社会生活阶段来描述这个时代的断裂。正如我认为的，非马克思主义者和马克思主义者一样都已达致共同的感觉，即一种新型的社会开始出现于二次大战后的某个时间（被五花八门地说成是后工业社会、跨国资本主义、消费社会、媒体社会等等）。新的消费类型；有计划的产品换代；时尚和风格转变方面前所未有的急速起落；广告、电视和媒体对社会迄今为止无与伦比的彻底渗透；市郊和普遍的标准化对过去城乡之间以及中央与地方之间紧张关系的取代；超级高速公路庞大网络的发展和驾驶文化的来临——这些特点似乎都可以标志着一个和战前旧社会的彻底断裂，那时高等现代主义还是一种地下力量。

我相信，后现代主义的出现和晚期的、消费的或跨国的资本主义这个新动向息息相关。我也相信，它的形式特点在很多方面表现出那种社会系统的内在逻辑。然而，我只能就着一个重要的题旨揭示这一点：即历史感的消失，那是这样一种状态，我们整个当代社会系统开始渐渐丧失保留它本身的过去的能力，开始生存在一个永

恒的当下和一个永恒的转变之中，而这把从前各种社会构成曾经需要去保存的传统抹掉。只要想想媒体对新闻之无所不用其极：想想尼克松（Nixon），甚至还有肯尼迪（Kennedy），如何是距今已远的人物。有人会尝试指出，新闻媒体的作用便是把这新近的历史经验贬进过去之中，越快越好。于是，媒体的资讯功能可能是帮助我们遗忘，是我们历史遗忘症的中介和机制。

这样一来，我在这里详述的后现代主义的两个特点——现实转化为影像、时间割裂为一连串永恒的当下——便都和这个过程惊人地吻合。我本人在此的结论必须以一个有关新艺术批判价值的问题的形式表达出来。对于过去的现代主义针对其社会环境的各种各样的方式是所谓批判、否定、质疑、颠覆、反抗等等，已有一些共同的看法。关于后现代主义及其社会动向是否也有任何类似的东西可以确立？我们已经看到了后现代主义再现或再生产——强化——消费资本主义逻辑的方式；更为有意义的问题是它究竟是否也有拒绝这个逻辑的方式。然而，这是我们必须将之开放的一个问题。

后现代主义，或晚期资本主义的文化逻辑*

世纪将尽，而历史的发展却似倒行逆施，近几年来，我们目睹一个世代的千秋大业逐步向历史的尽头迈进。岁月将尽，历史却未见前景。我们固然缺乏一种大祸临头的末日情怀，也未曾寄望神迹，产生任何对新生纪元的无端憧憬。面向未来，我们无法产生任何未来感，却沉迷于议论有关这个思想的完结和那个主义的消逝（在此前路未明之际，寿终正寝的包括了“意识形态”、“文学艺术”、“社会阶级”，陷入了“危机”的更有列宁主义、社会民主及福利国家等）。凡斯种种，总合起来，或许就构成了那日渐让人津津乐道的“后现代主义”了。

要谈后现代主义，首先要同意做以下的假设，认为在50年代末期到60年代初期之间，我们的文化发生了某种彻底的改变、剧变。这突如其来的冲击，使我们必须跟过去的文化彻底“决裂”。而顾名思义，后现代主义之产生，正是建基于近百年以来的现代（主义）运动之上；换句话说，后现代主义文化的“决裂性”也正是源自现

---

* 本文原题 Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late Capitalism，原载《新左翼评论》(*New left Review*)，第146期，1984年7—8月号，后收入同名专著（Duke University Press，Durham，NC，1991）。

中译：陈清侨

代主义文化和运动的消退及破产。不论从美学观点或从意识形态角度来看，后现代主义表现了我们跟现代主义文明彻底决裂的结果。

结果，从绘画上的抽象派和表现主义，到哲学上的存在主义；从小说史上把握再现形式的最后经典，到电影史上标榜作者风格论的大师系列，到诗歌史上奉史蒂文斯为权威典范的现代诗派——现代主义这些巨作，在我们今天看来，代表了现代主义在巅峰时期最奇异、最惊人，也是最终极的结晶。现代主义的活力和动力，至此可谓到达登峰造极之境。然而，高峰过后，但见急流勇退；自此以后，所有称得上为“现代主义”的精神文明，也就显得特别平淡和无力，难以为继了。

在这样的情况下谈后现代主义，我们显然不得不以经验为依据了。要列举一张富代表性的清单，我们也就必然显得既多式多样，又杂乱无章了。一方面，华荷（Andy Warhol）及其普及艺术；而另一方面，摄影写实主义，或更甚者，“新表现主义”；一方面，凯奇在其音乐里力求刻意掌握和表现一时一刻，而另一方面，格拉斯及瑞里则努力尝试把古典乐风跟“流行”乐风结合起来；再者：继“披头士”（Beatles）及“滚石”（Rolling Stones）乐队所代表的“乐与怒”（Rock n'Roll）现代主义之后，“崩”乐（Punk）及晚近新潮摆音乐一浪接一浪地涌现，以狂澜之势力求打破传统，再创新猷；一方面是戈达尔（Godard）以及继之而起的种种实验电影和录像作品，另一方面是一种全新的商业电影潮流（此点下面还要细谈）；一方面是巴罗斯、品钦、里德等所著的小说，另一方面是法国“新小说”及其后来者，再一方面是以“文本”或“书写”为美学原则的日新月异的文学批评等等。

这名单还可以无止境地延长下去。但问题是，这种新奇景象到底跟昔日盛行于现代主义巅峰期的所谓“风格创新”有何基本差

异？除了因时代的转变而必然引起的风格上和潮流上的变化以外，名单里所列举的后现代主义文化到底有没有为我们带来更彻底的变革和更根本的决裂？

美感上的民本主义

踏入后现代时期，在众多的美感生产形式中，作品风格变化最显著、最剧烈、而所引起的理论探讨最能一针见血道破问题症结的，要算建筑艺术了。下面我将把我对后现代主义的一些看法粗略地勾勒出来；事实上我这些意见，不少是从建筑设计界的有关辩论中得到启示的。从事建筑艺术的后现代主义者，的确比其他艺术、其他媒介工作的同好更能不留情面地对现代主义的典范风格［以及建筑界以赖特（Frank Lloyd Wright）、柯布西耶（Le Corbusier）、密斯（Mies）为代表的所谓“国际风格”］提出尖锐苛刻的批判。举例来说，在现代主义的巅峰时期，设计师往往会把一座大楼当作巨型雕塑品来建造，结果往往生产出来的是一些文丘里所称的“庞然怪物”（monumental “duck”）。在阐析现代派的结构形式时，后现代派的建筑师即就都市规划及美感体制层次的各种问题提出讨论。根据他们的分析，现代主义不但成功地粉碎了传统的都市组织结构，并且透过一种崭新的乌托邦形式，把建筑物跟它的周遭环境彻底割离。不过，在另一方面，他们认为现代（主义）运动却以预言启示的形式刻意宣扬精英主义及权威主义；对此，后现代艺术大师范图里的批评和谴责确是傲气万千，毫不留情的。

文丘里的逼人魅力，在《向拉斯维加斯学习》一书里表露得淋漓尽致。这是一篇以建筑艺术为出发点的后现代主义宣言，在艺术界曾有深远的影响。单单从它的题目我们就能得到不少启示：既然我们要“向拉斯维加斯”学习，可见今天的后现代主义（理所当

然地）正是民本精神在美感形式（包括建筑及其他艺术）上的具体呈现。不管我们对这种民本主义的修辞形式有何看法，它至少有一个大家都不能否认的好处。因为以美感上的民本主义（aesthetic populism）为出发点，我们即可从前面所列举的后现代主义的种种艺术成果中归纳出一个基本特色。回顾一下，在现代主义的巅峰时期，高等文化跟大众文化（或称商业文化）分别属于两个截然不同的美感经验范畴，今天，后现代主义把两者之间的界限彻底取消了。后现代主义为我们今天的文化带来一种全新的文本——其内容形式及经验范畴，皆与昔日的文化产品大相径庭。而这种创新的文本，居然是在那备受现代（主义）运动所极力抨击的“文化产业”（culture industry）的统辖下产生的［众所周知，一些大展旗帜捍卫“现代”精神的论者，从英国的李维斯（Leavis）到美国的“新批评”家（New Critics）以及阿多诺、法兰克福学派，无不义正辞严地斥责现代社会里的所谓“文化产业”，视之为20世纪西方文明的首号敌人］。

眼前的事实是，各种形式的后现代主义都无法避免受到这五花八门的“文化产业”所诱惑、所统摄。在如此这般的一幅后现代“堕落”风情画里，举目便是下几流拙劣次货（包装着价廉物亦廉的诗情画意）。矫揉造作成为文化的特征。周遭环顾，尽是电视剧集的情态，《读者文摘》的景物，而商品广告、汽车旅店、子夜影院，还有好莱坞的B级影片，再加上每家机场书店都必备的平装本惊险刺激、风流浪漫、名人传奇、离奇凶杀以及科幻诡怪的所谓“副文学”产品，联手构成了后现代社会的文化世界。如此看来，超越“现代”的后现代主义者，自然不会像乔伊斯或者马勒那样，单纯地把人间世上种种“拙劣”材料，极尽心思地“引用”到他们的作品里去。事实上，“现代”的后来者在他们的创作过程中，

早就把生活中无数卑微的细碎一一混进他们切身所处的文化经验里，使那破碎的生活片段成为后现代文化的基本材料，成为后现代经验不可分割的部分。

然而，后现代的“决裂”也绝非一个纯属文化范畴的现象。事实上，后现代的种种理论，不管是正面的或是负面的（不管所用的语言带有多重的道德斥责性），跟一些勇于作大胆假设的社会学分析，都有十分相似的理论提法。我们知道，在文化论者提出“后现代主义”之际，社会学者也不约而同地报告了一项崭新的消息：根据后者的提法，资本主义社会已经踏进一个新的里程。这新社会的名堂众多，从最为人所乐道的“后工业社会”（贝尔），到所谓消费社会、传媒社会、信息社会、电子社会、高科技社会等各种说法，不一而足。信奉这些理论的社会学家，在意识形态上有明显的倾向，他们都觉得有责任提出种种论据（向别人讲解、也使自己信服），证明当今的社会组织和构成已经不再依循传统资本主义的运作规律——也就是说，不再以工业生产为其发展的主导推动力量，更不再以阶级斗争为统摄社会生活的总体方式了。这种社会学说，自然要引起马克思主义里传统学派的反感，可经济学家曼德尔的反应却是明显的例外。在所著《晚期资本主义》一书里，曼德尔极力剖析及责问此所谓“新”社会在历史上的原创性。曼德尔只愿意把当前涌现的这个“新”社会视为“资本”在历史进化过程中的第三个发展阶段、第三个历史时刻。他并进一步提出论据，说明即使这样的新社会的确在现今世界存在，也只能是一个比从前的任何存在形式更“纯粹”的资本主义社会。关于这一点，我在下面还会再谈到，在此我只重申一个我在别处曾经详述过的观点（见另文《后现代主义与消费社会》）。我始终认为，不论是褒是贬，任何对后现代主义的观点，都同时也必然地表达了论者对当前跨国资本主义社

会本质的（或隐或现的）政治立场。

后现代主义：文化的主导

在讨论我的后现代主义观以前，我必须为我的论述方法补上最后的一节开场白。下文所载的，实在不能说是对后现代主义的风格描述，更不能算是对一个文化风格或者文化运动的说明。我所要做的，其实是一种历史分期的假设——当然，我也意识到，在尝试提出“后现代”这个历史时期之际，“历史分期”此一概念也正受到各方论者的广泛质疑。然而，正如我也曾在别处申述过一样，我觉得任何个别的、孤立的文化分析都无法逃离历史，都必定能够在历史分期的论述里得到诠释——无论那历史的论述如何受到压抑、如何被人漠视。传统的历史观，对于一些单线的叙事体、一些历史的“阶段”论，以及一些题旨鲜明的编史法，常常感到无所适从、困扰不堪。对此，晚近论者所提的“系统”编史学（genealogy）正可为昔日的种种忧虑提供一条全新的出路。如何使我们的批评论述好好把握这些（非常实在的）问题，确是大家所共同关心的事。可是，在本文的范围以内，我们无法对历史的问题作通盘的理论探讨，而只能就一些个别现象提出几点具体的看法。

历史分期法经常引起一个问题：论者在提出历史分期的假设时，往往会为求同而去异，结果把活生生的历史时刻简化为庞大的论述同一体。也就是说，历史论述有意地把历史时期的同一体孤立起来，接着便在其前前后后加上种种不明其所以然的所谓因时移世易而产生的“历史”变化因素。这样的概括手法，使我可以直截了当地把历史时间像句子一样以分期法的标点符号切割成为一段一段、干干净净的“历史时期”。我所以在此建议我们不要把“后现代主义”当作文艺或文化的风格来看待，正是为了避

免再犯上述历史分期法那种粗枝大叶的解释方法。相反，我们必须视“后现代主义”为文化的主导形式，我们的历史分期观才能有出路。我认为，只有通过“文化主导”的概念来掌握后现代主义，才能更全面地了解这个历史时期的总体文化特质。有了“文化主导”这个论述观念，我们才可以把一连串非主导的、从属的、有异于主流的文化面貌聚合起来，从而在一个更能兼容并收的架构里讨论问题。

反对我这种看法的人，也有他们强而有力的观点。他们认为所谓后现代主义，不过是现代主义的另一个阶段而已——纵使它已经不能算是那更古老的浪漫主义的嫡传派系。有些持不同见解的人甚至会一味坚持下去，以为我将在下面一一罗列的后现代文化特色，都可以在现代主义的这个或者那个流派中逐一找到［他们以为，在这样的骇人听闻的宗谱系统之中，在“后现代主义”还没有正式成形面世之前，大家早就能够在斯坦因、拉塞尔（Russell）和杜尚（Marcel Duchamp）等人的作品中发现所谓“后现代”风格了］。乍听起来或许有理，可这种反对意见的盲点，在于论者毕竟未能触及传统现代主义的社会立场。更准确地说，论者竟然没有考虑到，抱着维多利亚时期保守意识的中产阶级，究竟为何感到他们必须倾全力以抵制当时冒起的现代主义，为何他们感到必须对现代主义的精神及形式痛加斥责，并掷之以晦涩、丑陋、猥亵、可耻、失调、反动等各式各样的“反社会”罪名。有人会辩说我们的文化面貌也经历了不少变化，直到今天还死守着昔日中产阶级对现代主义的执著态度者毕竟不多了。的确，毕加索和乔伊斯已经不再使人憎恶了；用今天的眼光来看，两人的作品甚至可以说是显得相当“写实”的。这现象正验证了 30 年来学院架构对现代（主义）运动的普遍吸纳，说明了学府体制对现代主义作品作全盘

规范后的一些影响。而事实上，我们要认真地考虑后现代主义的成因，这方面的因素竟是最合情合理的。现代主义在其成形阶段虽然带动过反对主导文化的潮流，可到了60年代，在年青一代的眼里，它又早已僵化为一部刻板无生气的经典巨著，沉甸甸地镇压在当前——好比马克思在另一个场合所说的——“梦魇似的压在活人的脑袋上”。

话说回来，我们一方面谈到后现代主义对于“现代”典范的种种反叛，另一方面也必须以相当的态度强调“后现代”自身的局限，了解所谓后现代新潮所展示于人前的种种令人咋舌的文化特征，毕竟也已经不再让大家感到惊慌失措，更不再对一般人构成威胁或耻辱了。后现代文化在表达形式上的艰深晦涩、在性欲描写上的夸张渲染，在心理刻画上的肮脏鄙俗、以至于在发泄对社会、对政治的不满时所持的那种明目张胆、单刀直入的态度——凡斯种种，超越了现代主义在其巅峰时期所展示的最极端、最反叛、最惊人骇俗的文化特征。总之，后现代主义的种种姿态，我们今天的群众不但易于接受，并且乐于把玩，其中的原因，在于后现代的文化整体早已被既存的社会体制所吸纳，跟当前西方世界的正统文化融成一体了。

而当前西方社会的实况是：美感的生产已经完全被吸纳在商品生产的总体过程之中。也就是说，商品社会的规律驱使我们不断出产日新月异的货品（从服装到喷射机产品，一概得永无止境地翻新），务求以更快的速度把生产成本赚回，并且把利润不断地翻新下去。在这种资本主义晚期阶段经济规律的统辖之下，美感的创造、实验与翻新也必然受到诸多限制。在社会整体的生产关系中，美的生产也就愈来愈受到经济结构的种种规范而必须改变其基本的社会文化角色与功能。当日益增长的经济需求带来一定的社会反应

时，我们自然便能看到各种各样的社会机构伸手给予那新兴的艺术以不同性质的支援赞助（包括设立艺术基金、博物馆赞助金等）。从这个角度来看，建筑艺术在众多的文化形式中，地位还算是最特殊的，因为在这个特殊的文化领域里，艺术与经济之间的关系确是超乎一般的密切。事实上，建筑艺术和经济建制两者间的关系，并无须通过任何中间媒介来维持——经济直接为艺术提供了稳固的物质基础（佣金、地价等）。明白这一点后，我们就不难发现，后现代建筑艺术近年来如雨后春笋般大放异彩，实有赖于跨国企业的直接赞助；我们更不难理解，这种新潮的建筑艺术竟是如此这般地联系着跨国公司的企业扩张而共同发展起来。

当然，经济现象和艺术现象之间更深一层的辩证关系，并非简单的某某企业资助某某建设所能解释的。这点我在下面还会详加探讨。在此我却必须事先提醒大家注意一个显而易见的事实：眼前这个既源于美国又已经扩散到世界各地的后现代文化现象，乃是另一股处于文化以外的新潮流在文化范畴里（上层建筑里）的内向表现。这股全球性的发展倾向，直接因美国的军事与经济力量的不断扩张而形成，它导致一种霸权的成立，笼罩着世界上的所有文化。从这样的观点来看（或者从由来已久的阶级历史的观点来看），在文化的背后，尽是血腥、杀戮与死亡：一个弱肉强食的恐怖世界。

值此，我们要在文化分析的讨论中采用历史分期主导性的概念，必须首先明白，纵使构成后现代主义的一切元素，跟昔日现代主义的基本特征是既相类同又相连续的，“现代”和“后现代”依然要发挥两种截然不同的文化意义和社会作用。其原因也正可追溯到后现代文化在所谓“晚期资本主义”经济体系中所占的异常独特的地位，以及“文化”这个范畴本身在当前社会所经历的种种剧变（况且，实际上我是不相信现代主义跟后现代主义之间是既相类同

又相连续的；要详细论证这题目是绝对可能的，但必须花上更长的篇幅去分析现代主义本身的社会构成）。

关于晚期资本主义跟后现代主义之间的关系，我在本文的总结部分还会详加论述；在此，我觉得仍有必要对历史分期的另一种异议作简单的回应。这另一种忧虑，主要来自左派学者，他们担心一旦依靠历史分期法去阐释事物会使人忽略了文化现象的多元性。左派的论者显然期望在当前的社会变化中抽取一些整体性的变动规律加以阐述，以求最终能确立一套全面的阐释“系统”。可这种分析方法本身却是深具反讽意味的，因为论者提出的系统愈全面、逻辑愈完整、视野愈广阔，读者在吸收其理论架构时就往往愈显得不知所措。这确是一种奇怪的“赢家终败”的吊诡逻辑。论者在演绎其分析系统时愈表现得强而有力，读者在把握其系统的具体规律时就愈显得无能为力，一筹莫展。这种诡异的矛盾在萨特的论述里就能找到；而当前的例子，福柯论监狱的述说算最为突出了。最终的情况往往是这样的：一方面，论者力求建立一套日趋完善、独立自足的阐释系统，以统辖社会变化的整体现象（就此而言，理论确有其优越之处）；但另一方面，论说者千方百计制成的一套骇人听闻的阐释机器，却反而使他的理论系统丧失其应有批判能力。结果是，读者发现身处一个庞然怪物般的理论模式之中，却不但无法借阐释系统的力量来牵起社会改革的动力，甚至不能借之以发挥批判社会所需要的反动力与反叛力。这么看来，理论终究还是失败了。

然而我的看法始终是，只有通过某种主导性文化逻辑或者支配性价值规范的观念，我们才能够对后现代主义与现代主义之间的真正差异作出评估。事实上，我并不觉得今天所有的文化生产都可以用我所指的“后现代”这个广泛的观念来概括。“后现代”就好比

一个偌大的张力磁场，它吸引着来自四方八面、各种各样的文化动力［其中包括威廉斯（Raymond Williams）所说的“残余”文化及“新兴”文化等迥然不同的生产形式］，最后构成一个聚合不同力量的文化中枢。假使我们缺乏对文化主导的普遍认识，在分析问题时便难免显得固步自封，片面地把现阶段的历史状况视为多元文化的简单呈现，视之为文化差异的随机演变。这样，我们便也只能把历史解释作为不同文化动力的勉强共存，而始终不能看清楚“共存”所带来的实际效应，更无法明了为什么文化效应本身正是难以界定的。

总而言之，我们必须正视后现代主义的文化规范，并尝试去分析及了解其价值系统的生产及再生产过程。有了这样的理解，我们才能在设计积极进步的文化政治策略时，掌握最有效的实践形式。下面的分析就是本着这样的政治精神而提出的。

我对后现代主义构成元素的论述，将按以下的次序提出：一、后现代文化给人一种缺乏深度的全新感觉，这种“无深度感”不但能在当前社会以“形象”（image）及“摹拟体”（simulacrum，或译作“类象”）为主导的新文化形式中经验到，甚至可以在当代“理论”的论述本身里找到。二、故此，后现代给人一种愈趋浅薄微弱的历史感，一方面我们跟公众“历史”之间的关系越来越少，而另一方面，我们个人对“时间”的体验也因历史感的消退而有所变化。三、而自从拉康以语言的结构来诠释弗洛伊德提出的潜意识之后，可以说，一种崭新的“精神分裂”式的文化语言已经形成，并且在一些表现时间经验为主的艺术形式里，产生出新的语法结构及句型关系。四、后现代文化带给我们一种全新的情感状态——我称之为情感的“强度”（intensities）；而要探索这种特有的“强度”，我认为可以追溯到“崇高”的美学观的论述里去。此外，我们还得把

后现代的文化特色跟同一个历史阶段的新科技发展之间的密切关系，一一在结构层面上指出。而科技本身，更可以进一步放在全球性的经济体系里去解释。五、最后，我还会尝试去分析建筑空间及其空间经验，借以探讨后现代文化的一些具体变化。六、而在最后总结时，我会提到在晚期资本主义跨国企业的统制之下，我们处于这样一个不可思议的世界空间里，该如何看待艺术的政治性问题。我会问，政治性艺术的使命到底是什么？

一、 表现法的解构

《农民的鞋》

让我们先从现代主义高举时期视觉艺术里的一件经典作品谈起。我选择了梵高描绘农民鞋子的那幅名画，明眼一看便知是有意而为的。我准备为这幅画提出两种读法；我打算分析作品的接受过程，并把过程的双重结构或前后发展阶段重现出来。

《农民的鞋》是一幅画得美轮美奂、多姿多彩的作品，这是有目共睹的事实。一般来说，大家都不会愿意把梵高这幅名画视为纯粹装饰之作。假使如此，我们就必须设法把作品产生的本来境况重新构想出来。尽管历史已成既往，只要我们能把历史的境况重新在脑海中组织起来，《农民的鞋》所刻画的世界就肯定不至于沦为死寂无生气的物化产品。把历史重现以后，我们便更能掌握《农民的鞋》的象征作用，更能充分体验作为具体生活实践的艺术创作，理解其作为社会生产的具体功能。

我在此强调社会实践和社会生产，无非想说明一点：我们若有意重构艺术创作的历史境况（而明白到艺术创作也无非是历史境况的一种回响），不妨用心剖析一下艺术作品在素材及内容方面的原

始面貌，因为我们知道，一个艺术品得以形成，必先依赖创作者对某些原始素材及原始内容的接触、关注、采纳、更动、重组，以至于占用。我的看法是，在梵高的画作里，倘若辛酸的农民生活可算是作品的原始素材，则那一贫如洗的乡土人间，也就自然成为作品的原始内容了。这是再显然不过的历史境况了。农民在这里熬过了人类最基本的生存经验、体现了劳动生活的种种辛酸；在这里，汗流浃背的劳动者，因被生产力日以继夜地不断磨炼、不断鞭策，而得终生陷入一种极端野蛮残酷、险恶可怖、最荒凉、最原始、最远离文明的边缘地域和历史境况。这，也就是我为《农民的鞋》所重构的农民世界了。

在这个农民的世界里，但见精疲力竭的果树，棵棵如苍凉的老茎，从贫瘠的土壤挣扎出来；村落里，农民被生活万般地折磨，只剩下干枯瘦弱的躯壳，结果便构成一幅幅叫人啼笑皆非的基本人体形貌和骨骼的肖像图。总之，举目所见，尽是光怪陆离的农村百态。但我们还要问，梵高究竟如何挥动他的画笔，让一村子的苹果树在画布上绽开梦幻般的颜色组合？究竟乡村生活的种种风情，又如何在他的彩笔一挥之下顿时蜕变成为鲜红艳绿的梵高世界？为了了解这样的艺术世界，我在此提供第一种阐释方法；这方法的特点是，我在“阅读”时所依赖的是一个乌托邦的感应模式。像梵高这样的画家，所以能够把贫农的客观现实着意地、甚至粗暴地转化成为色彩缤纷、质感丰富的纯油画世界，全赖他在创作时抱持的一种乌托邦式观物态度。事实上，艺术家以创作为终极的补偿方法，用意开拓艺术的乌托邦领域，创造一个完整的、全新的感官世界，追求一种以最高的感觉（即视觉）官能为基础的艺术世界。创作时，艺术家掌握了我们双目的视觉感应，进而把视域官能内的一切在绘画艺术的半自足空间里重组。在绘画的空间以外，在资本主义体制

统摄着人民生活的社会空间里，不但人的劳动力得到重新分配，人的感知能力也经过分解、重组而越趋专门化了。总之，资本主义社会的生活为我们带来新的感觉中枢、新的官能分配、新感官组织以及组织的解体和变动等等。于是，艺术家只有力求通过他笔下独有的感官世界，捕捉感官组织本身的崩裂。在这个解释下，艺术创作者正是抱着一种乌托邦式的补偿心态，奢望艺术能为我们救赎那旧有的四散分离的感官世界。

然而，我们在凝视梵高这幅画时，却又不期然会涌起另一种联想。我以为这第二种解释，乃源自海德格尔在《艺术作品的起源》里的有关论述。海德格尔在分析梵高这个作品时，提出“大地”和“人间”的观念，认为艺术品就是在两者之间的空隙裂缝中挣扎求存的。依我的看法，“大地”可解为大自然界及人体躯壳所占据的物质领域，而“人间”则可视作那些具深刻意义的历史境况及社会现实。至于夹在空隙裂缝里的这现象，我们往后再谈。这里让我先举海德格尔的几句名言，来说明梵高如何通过他那幅色泽鲜艳的《农民的鞋》，把早经隐没的客观世界，完整地重新建立起来。我要解释的，也就是说，梵高如何把《农民的鞋》的历史境况——生活的苦难真相——逐渐重现在观者眼前。

海德格尔说：“大地无声的呼唤，在鞋的世界里回荡着，诉说农夫默默耕耘的成果，诉说着五谷如何送来一份成熟的礼物，寒冬如何留下一块干燥萧瑟的耕田，呼唤着：大地又如何为此而不可思议地自暴自弃、自我否定起来。”海德格尔接着还说：“农民鞋这种装备既隶属于‘大地’的，却也在农妇的‘人间’里得到保护。……梵高的画正说明了农民鞋究竟是怎样的一种装备。……鞋的‘实体’呈现于图画的色彩中，而其作为农民鞋子的‘存在’则因色彩在画像表层的展现而披露无遗。”换而言之，梵高以艺术品为中

介，把“实体”转化为“存在”，让本来不为肉眼所见的“大地”和“人们”都在图画的色彩之中呈现——俾农妇沉重的脚步、田间孤寂的小径、林野荒凉的茅屋以至于犁沟里、壁炉边那些残破的农具，都一一随着色彩颜料的具体凝聚而呈现眼前。当然，海德格尔这个解释方法自有其不足之处。譬如说我们还可以对艺术品的双重质性加以强调，进一步阐明第一种物质性（即“大地”本身、大自然界的林间小径、实体实物等）将如何转化成为第二种物质性（油画本身、即通过油彩而凝结于画本之上、展露在观者之前、并诉诸其视觉官能的画感及质感）。但尽管如此，我们不能否认海德格尔所提出的解释还是具有相当说服力的。

《钻石灰尘鞋》

无论如何，上述两种解说模式都可算是“阐释”读法的例子，因为它们都先把作品视为静态的客体看待，然后掌握这个线索、那个症状，以追寻更宏观大体的现实，继而用这个现实来代替作品本身，并奉之为最终的真理。现在我们必须分析另一种鞋子了。我乐于借此机会从当代的视觉艺术中选取例子，以观察不同的鞋子有何不同的形象。无疑，沃霍尔所作的《钻石灰尘鞋》已不再用梵高处理农民鞋子的方式向我们直诉他心底的话。我们甚至可以说，沃霍尔画的鞋子已经不再跟观画者诉说些什么了。这个作品，简直没有一处是为了观者的利便而设计的，也没有为我们保留哪怕是最小、最小的、作为观赏者的空间和位置。沃霍尔仿佛看准了我们就是这样的观赏者——走在博物馆或者画廊里面，偶尔拐一个弯，便发现自己站在一幅画了不知何物的图画面前，顿时感到惘然不知所措。

就作品的内容层面而言，大家现在都明白了，我们面对的，是弗洛伊德和马克思都论述过的物欲之物［德里达曾经提出，梵高笔

下的鞋是成双成对的异性情侣，因此他的画并不容许大家作乱伦的狂想、或者滋生恋物的情欲]。显然，摆在我们面前的，实在只有一堆随意凑合起来的死物。它们排列起来，好比一串被人遗弃的萝卜，漫不经心地挂在画布上，仿佛跟那个未来孕育它们的人间世（Lifeworld）完全切断了关系。沃霍尔笔下的鞋子，又像经历过集中营生涯而留存下来的一排让谁穿过的鞋，让谁切断了历史的根源；它又好比经历过一次诡秘莫测、悲惨可怖的大火灾以后，在偌大的舞池中留存下来的一堆残余物件，标志着、但却也无法叫人回忆起物主的存在。因此，我们无法为沃霍尔笔下的鞋完成任何阐释活动，我们无法为那些遍布眼前的零碎的物件重新缔造出一个完整的世界——一个从前曾经让它们活过、滋育过它们的生活境况。总之，我们无法见微而知著，无法知道在舞池及舞会的背后，那珠光宝气的明星世界、受潮流时尚热门杂志所统摄的生活方式，究竟是何模样。而这现象本身又是充满矛盾的，我们只需对沃霍尔的艺术生涯略知一二便能察觉。沃霍尔最初为时髦的名牌皮鞋做广告设计，后来当过橱窗设计师。在他所负责的陈列组合中，主要的展品是各种各样的拖鞋及舞蹈鞋。的确，沃霍尔的创作往往是通过都市文明的商品化而滋长成形的。他设计的大型广告宣传板，不管推销的形象是"可口可乐"汽水或是"金宝即用汤"罐头，处处都标榜了我们的社会在朝向晚期资本主义文化过渡之时所展露的商品拜物主义。要把这问题在此作通盘整理似乎有点言之过早，但我实在希望能把后现代主义及其政治寓意的一个中心课题乘此机会提出来。

假使我们一方面主观地认为沃霍尔在其作品中所揭露的商品形象都应当是既强而有力又极具批判作用的政治声明；而另一方面，大家却又客观地看不出那些五花八门的商品艺术到底发挥过什么政治批判的功能，我们就该对个中理由详加探讨。我们必须再三考

虑，在晚期资本主义统辖下的后现代社会里，究竟能不能有实行政治性、批判性艺术创作的机会。

首先，我们必须说明的是，现代主义高峰时期所产生的文化毕竟跟后现代时期的文化大不相同。譬如说，拿梵高笔下的鞋跟沃霍尔笔下的鞋放在一起，我们毕竟就看到了两个截然不同的世界。可以说，一种崭新的平面而无深度的感觉，正是后现代文化第一个、也是最明显的特征。说穿了这种全新的表面感，也就给人那样的感觉——表面、缺乏内涵、无深度。这几乎可说是一切后现代主义文化形式最基本的特征，下面我们还不断有机会在讨论其他问题时回到这个基点上。

其次，我们必须承认摄影以及照相的底片在这类当代艺术中所占的重要地位。借助于摄影的技巧，沃霍尔在其作品的外貌上平添了一层"死灰"的姿彩，使其散发一种 X 光般的光芒，让观者那双早遭物化的眼睛，受创不已。但死光的杀伤能力不必在内容的层次发挥——"死灰感"无须依赖我们对死亡的体会、对死亡的欲望情结、或对死亡的种种其他焦虑而存在。从这方面看来，我们竟可以说梵高笔下的乌托邦世界，到了沃霍尔后现代的手里，便完全给颠倒过来。在一种尼采式的意志力驱动之下，梵高把人间那荒凉贫瘠的种种用乌托邦般的颜料填得异常充实饱满。相反，沃霍尔笔下的商品世界，早已让五花八门、似实还虚的广告形象所吸纳、贬格以及污染。在人间世上的表层领域里，本来充满了这些色彩缤纷的事物。沃霍尔一来，便把外表的灿烂撕破，揭露出背后那死灰一般，以黑白交织而成的底层——那正是底片的层次、黑白分明的层次、跟表面的五彩缤纷对立的层次。在人间世上，现象界的种种灭亡，虽然已经在沃霍尔的作品里发展成为鲜明的主题（其中最著名的莫如那一系列以交通意外及电刑椅为题材的作品），但我觉得我

们不能轻易就说死亡就是沃霍尔作品内容的一部分。我看死亡已不再涉及作品的内容了，在沃霍尔的创作里，它显然牵动着客观世界中一些更基本的变化——至今，社会的客体已经被演绎为一组一组扬弃了内容意义的文本或者“摹拟体”——显然，死亡不再触及内容，却牵动了后现代社会文化中主体倾向、主体意识的网络，引起了一些更加基本的变化。

情感的消逝

上面的讨论把我们带进后现代文化的第三个特征，这现象我称之为“情感的消逝”。当然，我的提法并不意味着一切情感（包括个人的种种感受或对事物的感性反应）的灭亡，我们不可能说主观性和主体性都必然在新的文化形象里消失。这样的假设肯定是不切实际、无法成立的。事实上，面对像《钻石灰尘鞋》这样的作品，我们的确难免有所感触，仿佛就感到那被压抑的一些什么已经通过某种表层形式而得以呈现眼前。身处沃霍尔的世界里，我们往往感到被一种奇异的兴奋所笼罩，被一种装饰堆砌的情态所影响，让你在观赏时隐约像获得了一点什么补偿似的。光是《钻石灰尘鞋》这题目就明白地传达了这种奇异的感觉——即使作品本身因多番复制及再生产而无法直截了当地让人感受到那怪诞的补偿。那一份补偿式的情感，却趁着你在观赏作品异样装饰时散发的一阵异样的欣喜时，而蠢蠢欲动起来——结果它在图画的表面上，在那闪烁生辉的镀沙之中，形成一层金光灿烂的灰尘。这就是沃霍尔的《钻石灰尘鞋》。那封盖在艺术表层上的灰尘，不断向观赏者投以金光闪闪的眼波。可在这一层镀金的背后，究竟欠缺了什么？大家不妨回想一下蓝波（Rimbaud）也曾创造过魔幻般的花朵《向你回眸》，回想一下里尔克（Rilke）也曾透过古希腊人像那一双能预知未来、庄

严耀亮的眼神，提醒资产阶级社会的主人翁去改变生活。现在这一切都不能在华荷的世界里看到，因为在他最终极、也是最浮面的金光尘埃之中，我们只可见到一种无端的轻狂和浅薄，一种无故的装潢和修饰。

不过要解说“情感的消逝”，大概最有效还得从探讨人物形象的塑造入手。我们在上面提出有关事物商品化的讨论，显然还十分有助于了解华荷的一些以人物为对象的作品，而尤其适用于他所刻意经营的明星制成品。玛莉莲·梦露便是个典型的例子。“明星”本来就是商品化过程的产物，所以作为明星主体的梦露，早就因商品物化而衍变为其自身的“形象”了。我们若要对这种现象进一步分析，或许可以从现代主义黄金时代的某些早期作品中找到灵感。尽管这样的分析方法有可能流于粗率，但到底我们可以借此为历史变化的问题找到一则既简便快捷、又能激动人心的寓言。

蒙克（Edvard Munch）画的《呐喊》（*The Scream*）正是涵括了现代主义多种主题的典范之作。举凡疏离、沉沦、寂寞、孤独以及社会的解体——都能在蒙克的作品里一一找到。《呐喊》可说是当年所谓“焦虑的岁月”的典型，它标志了现代人的时代情绪；而这种现代情绪的披露，不但是现代生活焦虑感的“具体表现”，甚至称得上是现代主义“表现美学”本身的一种解构。我们知道，表现美学几乎雄据了整个现代主义文艺；可是我们一旦从现代主义的黄金时代踏进后现代的世界，基于实践上及理论上的双重因素，表现的美学已经变得支离破碎，几近消失了。因为“表现”这概念自始就假设了“主体”本身是可以通过它来解说的。换言之，“表现”所申明的是一整套形而上的假设，它完全肯定“主体”能有内外之分，认为在“个人”这单元体以内就常常隐藏着难以言传的痛楚；到了“感情”外泄的一刹那，内在的苦痛便得以投射出来，

形成一种姿态、一声呼喊。内心的感受通过戏剧性的外在化形式传达于外，最后使主观的情绪得到净化。

谈到这里我们或许应该开始想想当代理论的一些问题。可以说，当代理论的使命之一，正是要批判及质疑任何以内外二分为基础的阐释模式；不少当代理论家痛斥这一类阐释方法为意识形态的、形而上的。不过，我想要指出的恰恰就是：我们今天所称的“当代理论”——或者该说是“理论论述”本身——正好就是后现代文化现象的一个实例。如此看来，后现代主义力求摒弃“真理”这个概念，企图摆脱以“真理”为基础的整个形而上的传统包袱，确实是自相矛盾的；而要在这样的后现代状况下维护当代理论的“真”知“灼”见，也就分外显得困难重重了。但尽管如此，我们至少可以肯定的是，后结构主义对阐释模式（我将称之为“深层模式”）的批判，也正好展示出后现代文化的一个重要症状，探讨这个问题也正是本文的目的之一。

下面就让我提出一点粗略的分析。可以说，蒙克的作品正是属于以内外二分为本的阐释模式。但除此以外，我们还可以列举至少四种基本的深层模式，都是受到当代理论所排斥的。第一种是辩证法，以表里二分为模式的基础，并对一连串关于意识形态、虚假意识等理念的解释。第二种是弗洛伊德的精神分析理论，它是以意识的表层和深层之间的分野为模式的基础，并且通过意识的彰显及潜在等种种功能的发挥，提出压抑的说法，以分析心理及文化的诸般现象（这当然也就是福柯在《性的历史》首篇里所重点探讨的问题）。第三种阐释模式是存在主义的，它的理论基础乃是建立在真确性及非真确性的二分法上。依着这个模式所提出来的有关悲剧性及悲剧英雄等问题，必须放到现代社会里一些更为重大的对立关系中（诸如疏离、非疏离；异化、非异化等）才可能得到全面的诠

释。而我们知道，疏离、异化的概念，恰好又是后结构主义、后现代主义理论发展的受害者。我要提的最后一种模式——符号学——也是五个模式中最新兴起的一种。它所依赖的理论基础，正是60、70年代大行其道的意符/意念的二分概念。有趣的是，早在符号学可以呼风唤雨的那短短二十年间，意符/意念的二分法已经常受到质疑、拆散和解构。而至于取缔了这种种深层结构以后所兴起的实践、论述、文本游戏等新的批评概念，其新设的句语结构究竟如何，我们在下面还会进一步探讨。此处我只想提出一点：即使在阐释观念的相互更替之际，深层模式中的“深度”等概念也逐渐让表层模式以及多层结构中的“表面（向）”、“多面（向）”等概念所取代（譬如说，我们今天常提到的“互文性”已经不必通过“深度”或深层架构的其他阐释手段来发挥作用了）。

无深度感的说法并非纯粹是一种比喻。事实上，任何人都能够切实而具体地在后现代社会的生活里体验到这种感受。大家只要到洛杉矶市中心百老汇街和第四街的交界处，沿着那大型墨西哥市集往上坡走，一直走到曾经名噪一时的灯塔山区；在沿途的路上你会有意想不到的发现：眨眼之间，一座偌大的银行大厦（Crocker Bank Center，由 Skidmore，Owings，Memill 设计）便飘然浮现在你面前，它的外墙耸然屹立，而墙的表层看起来几乎可说是不需依靠内容和体积来支持的。建筑所应有的内涵和外貌（长方形的，不规则四边形的）都的确难以用肉眼辨认出来。也就是说，这一面庞大的玻璃窗户，确实欠缺了一般建筑所有的立体感，可是它却提供了另一种抵制地心吸力的“二度面向”空间（two-dimensionality），把我们脚下的斜坡暂时移植到一部幻象放映机里去，让我们可以从中看到各种形状的映象，在我们四周的贴板式空间里此起彼落地浮现，这样的一座大楼，无论从哪个方向来看，视觉的效果都相同。

它的存在，好比寇比力克（Kubrick）在其科幻电影《2001 年》里所设计的那块巨石那样，以宿命的启示屹立眼前，使我们仿如置身一堵谜一般的命运之墙面前，任生命的变幻无常在跟前自由舒展，在当下这个多国文化共同支配着生活的大都会里（此点我在下面将会详谈），旧有的城市结构早被强暴地取缔了。问题是，奇异而新鲜的建筑外貌，以夸张傲慢的姿态，把我们对昔日城市生活的感觉系统全盘打散，把旧有的规律和指标彻底破坏以后，却提供怎样的出路？旧有的过去了，将能取而代之的却依然悬而未决。

欣快若狂与自我毁灭

最后，让我们再一次回到蒙克的作品。看来《呐喊》的确以既含蓄又彻底的态度解构它自身的表现美学。而另一方面，它又始终未能突破表现美学的范畴，依然牢牢地被困于其中。蒙克的作品内容大多通过姿态来表达，这就注定它要失败，因为声响、呐喊、以至喉咙的颤动，处处难以跟表达的媒介相配合、相包容（对此蒙克早已省察到：在他的作品中一些侏儒皆缺少耳朵）。作品所需要“表达”的焦虑而寂寞的情怀，本来就是一种不在的经验，而作者偏偏又想通过一声不在的“呐喊”来予以“表达”。结果，一种音环在图画的表层以同心圆圈的形式呈现，使声响那雄亮而叫人颤抖的效果，得以具体地诉诸观者的视觉官能。这好比在一潭平静的水面上深深地刻画着受难者的感受，波纹由内心向外而伸展，为我们传达了一个充满呐喊之声的宇宙，使痛苦的主观话语通过客观的地理现象（夕阳、山水等）呈现眼前而痛苦不断地颤抖，带来无尽的震荡。世界固然是肉眼所能看到的一切，而作为观赏者，我们身处一幅画作面前所能接触到的，又无非是来自宇宙间一个单元个体在面对围墙时，“穿越大自然而发出的呐喊”（蒙克语）。画作《呐

喊》的世界，正是这些留在墙壁上的记录。它让人想起卢泰莱蒙（Lautrémont）诗中的人物，本来困在密封的、无声的薄膜之内成长，一旦看到神明的怪相而不禁惊呼求救，务求以一己的喊叫，击破密封的世界，重投声音的领域、苦痛的人间。

这些联想把我们带到一个更具普遍性的历史问题上。我们可以推测，像焦虑、疏离（以及在《呐喊》里酝酿的经验）等等概念，已不再适合于指陈后现代世界的种种感受。沃霍尔式的人物——不论是玛莉莲·梦露还是艾迪·塞吉维克（Edie Sedgwick）——都一一标志了60年代末期的一代对生命感到“耗尽”的经验，对自我思想“毁灭”的情怀。那一个年代的人，他们迷醉于毒品，他们的精神发生分裂。可这种精神分裂感绝对不能跟弗洛伊德时期所提的精神病患或者歇斯底里症的经验相比，而它跟在现代主义高峰时期所流行的种种典型经验（如彻底的孤独、极端的寂寞、沉沦、苦恼与颓废，以及个人的反叛、梵高式的狂放等等），更不可同日而语。踏入后现代境况以后，文化病态的全面转变，可以用一句话来概括说明：主体的疏离和异化已经由主体的分裂和瓦解所取代。

这样的推论无疑使人想起当代理论中一个相当盛行的题旨：主体的灭亡——也就是指不假外求、自信自足的资产阶级独立个体的结束。这也意味着“自我”作为单元体的灭亡。在主体解体以后，再不能成为万事的中心；个人的心灵也不再处于生命中当然的重点。这正是“去中心”论所坚持的，无论目的是建立一个崭新的道德理想，或是提供一种客观的经验描述。［“去中心”这概念可以用两种形式来演绎。第一种是属于历史主义的。它认为在过去、在古典资本主义及传统核心家庭的社会文化统制下，人的“主体”曾经一度被置于万事的中心；但一旦身处今日世界，在官僚架构雄霸社会的情况下，“主体”已无法支持下去，而必然会在全球性的社

会经济网络中瓦解、消失。第二种演绎法则站在后结构主义的极端立场指出所谓“主体”根本不曾存在，认为那向来只是一种意识形态的幻象。在这两种论说之间，我显然属意前者。不管怎样，后者在立论时必须顾及的乃是一种“现象的现实”观（reality of the appearance）。] 另外，有一点我要再加说明的是，上面提过的“表现”的问题，跟此处所谈的“主体”观的转变，也是紧密相关的。作为盛载个人单元体的一个外壳，主体的功能在于把壳中所载的内容表现出来，投射于外。我们同时需要提醒大家留意主体于去除中心以后所引发的后果。须知随着主体之去，现代主义论述中有关独特“风格”的概念也逐渐隐退。此外，艺术上、政治上的前卫主义也因而相继消灭，而其所蕴涵的集体理想也会随着中心主体这个旧观念（旧经验）的消退而减弱。

在这方面，蒙克的《呐喊》又能够帮我们做更深一层的反思：它不但让我们知道“表现”本身乃是依赖“单元个体”这个范畴的确立而得以运作，更使我们明白到要维持“表现”的功能所必须付出的重大代价。令人难免觉得苦恼的是：正当大家埋首于进行自我建构、创造个人主体，务使个体单元发展成为自立自足的独立范畴之际，大家同时发现，建构中的自我日益脱离社会了，不假外求的个体也自然而然地跟外界断绝关系了。这确是问题的吊诡之处。我们把自我困据在超乎外物的单元个体之中；与此同时，也就把世界囚禁于自我的无边孤寂之中。如此，人确实是把自己永远地关闭起来，活活地埋藏着，任你如何万般求索，出路始终找不到。

看来后现代主义的确有能力为此困境带来新的出路，不过新的条件自然又构成新的困境。换句话说，资产阶级自我单元及个人主体的消逝，自然也就为人的种种内在心理病态带来一个结局，而这正是一直以来我用“情感的消逝”所要概括的现象。除此之外，其

他相关事物也随着情感的消逝而一一告终了——其中包括个人风格，一切属于自己的、能够在绘画表以一笔一画表达的个人特征——这一切都由于机械再生产技术的流行而告终了。我们若进一步再省察“表现”、“感觉”及“情感”诸观念，便可看到在当前的社会里，主体的解放不仅意味着个人从“沉沦颓废”（anomie）的困局中所得到的解放，更不只代表了当代的人自焦虑懊恼的愁思中所找到的出路，而是显示了主体也已经从一切情感中解放出来了。“自我”既然不存在了，所谓“情感”也就无所寄托了；那“情感”也就自然不能存在了。这并不等于说后现代的文化产品都一概是冷血无情的，而该说是，今天一切的情感都是“非个人的”、是飘忽忽无所主的（这点我在本文结尾部分将再加讨论）。或者我们应该可以更准确地说，今天的情感不仅是极度强烈的，它简直就是一种“强度”（intensities），是一种异常猛烈的欣狂之感。

在狭义的文学批评领域里，“情感的消逝”可以解释为现代主义文艺观念中“时间”、“时间性”以至于 dureé、记忆等主题的消逝。这些文学批评的观念，不但适用于它所评论的作品，更直接隶属现代主义美学的基本理念范畴。（论者向来认为我们身处的世界是共时性的、而非贯时性的。这种说法到了今天是很值得怀疑的。依我的看法，在日常生活里，我们的心理经验及文化语言都已经让空间的范畴、而非时间的范畴支配着。盛行于昔日现代主义高峰时期的典范性批评概念，能否继续沿用于今天的社会，确是值得怀疑的事。）

二、后现代的与过去的

拼凑法掩蔽摹仿法

就个人而言，主体消失了。就形式而言，真正的个人“风格”

也越来越难得一见了。今天，“拼凑”（pastiche）作为创作方法，几乎是无所不在的，雄据了一切的艺术实践。

拼凑的概念，托马斯·曼早在《浮士德医生》里提出过。他的意念则又源自法兰克福学派论者阿多诺（阿多诺曾经在讨论实验音乐时，以拼凑的概念来划分前卫音乐的两条路线；一方面是勋伯格那极具创意的无音阶曲律；另一方面是斯特拉文斯基那违反常规的折中主义音乐）。

跟拼凑法极为接近的另一种创作方式是较易让人接受的摹仿法（parody）。不过我们必须把两种方式严加分辨。无可否认，嘲弄式的摹仿法曾为现代主义带来丰富的成果，它曾经为现代艺术孕育出一些极富奇姿异彩、叫人“仿无可仿”的独特风格。显著的例子包括：福克纳（William Faulkner）在炮制长句时所注入的使人念起来上气不接下气的动态词，劳伦斯在描绘自然意象时所乐于夹杂于其中的恼人的方言。此外，在史蒂文斯的诗行中，诗人一律把非名词性词组转化为实体词语。在马勒的音乐里，乐章往往在那音韵正浸润于管弦乐的崇高情操之际，骤然突变，带领听者下降到手风琴乐的音域里，顿时惹人兴起一种乡间情怀。这种出人意表的骤变，初听时似要掌握一些什么样的命运，到头来大家终究会感到那不过是预料之中的另一种音色的转换而已。最后，在海德格尔庄严的冥想实践里，哲学家也竟以错误的字源为“例证”，开始他的论述……上面所列各种风格都各具“特色”，而其独特之处，正在于所有作者都有意卖弄一番，刻意以乖离常规的创作手法，务求出奇制胜，以新耳目。然而，常规准绳毕竟还是会一一恢复的，复辟时的作风态度甚至不必是恶劣的。方法是按照作品特有的风格特色，予以全面的摹仿、抄袭，借着拟造及嘲弄风格中的怪癖，重新肯定正统风格的常规典范。

当代文化由量变而质变，经过了辩证过程中一个跃进的阶段。现代文学在此刻骤然突变，引发出标奇立异不同种类的文艺形式，形成了各式各样矫揉造作的个人风格。紧随着风格体貌的转化而来的是社会体貌方面的变化。生活（我们的社会关系）也就像语言（我们的语言关系）那样，由分化而分裂、而解体，以致常规本身也受到四周景物所掩蔽，变得黯然失色，甚至不知所从。而所谓典范，最后也只能沦为一种中立、呆板、僵化、物化的“媒介语”（当然，后者一旦拿来跟所谓“世界语”或者“基本英语”相比，毕竟又缺少前人所赋予语言的那种理想主义的乌托邦气息）。今天的“媒介语”，始终是当前社会上众多的“个别习语”（idiolect）中的另一种惯性语言而已。也就是说，昔日现代主义的风格，经过质变以后，便转化成为今天称为后现代的“语码”了。事实上，社会语码在现阶段的急速传播，已达惊人程度，其扩散范围极大，由各行各业的专门语言，到标志着民族、种族、阶级、宗教以及性别的各类语言都有。由此可见，语码问题同时触及政治权力关系的问题。我们只要一看今天“微型政治分析”的兴起，便可见一斑。在从前，统治阶级的思想价值观，必然等同于资产阶级社会的主导（dominant）意识形态［或称由霸权所统辖支配的（hegemonic）意识形态］；到了今天，踏入晚期的资本主义，社会已经演变成为一个由多方力量所构成的放任的领域。在这里，只有多元的风格，多元的论述，却不见常规和典范，更容纳不了以常规典范为中心骨干的单元体系。在现阶段的资本主义社会里，统治阶层冷酷无情，更不断以冷酷无情的霸权策略管制我们、支配我们，企图掌握我们的存在。显而易见，懂得掌握晚期资本主义社会文化逻辑的人，实在无需（或许是不能）再通过语言的媒介来传达他们的信息了；晚期资本主义世界是个超越文字的世界，人的生活到了这个阶段

已经迈进到阅读和书写以后的全新境界了。而这新的文化规律，一方面说明了：要在超越文字的领域里进行任何大型的集体方案，乃是不可思议的；而另一方面，它又反映了：昔日为人所乐道的国家语言，在现今世界里也已经尽丧其功效，成为无用的死文字了。

在这种情况下，“摹仿”顿然丧失其原有的使命。昔日，它固然发挥过作用，但到了今天，它的地位已逐渐由新兴异物“拼凑”之法所取代。从某些方面来看，拼凑法跟摹仿法一样，都要摹仿及抄袭一个独特的假面，都是用僵死的文字来编织假话。所不同者，拼凑法采取中立的态度，在仿效原作时绝不多作价值的增删。拼凑之作绝不会像摹仿品那样，在表面抄袭的背后隐藏着别的用心；它既欠缺讥讽原作的冲动，也无取笑他人的意向。作者在实行拼凑时并不相信一旦短暂地借用了一种异乎寻常的说话口吻，便能找到健康的语言规范。由此看来，拼凑是一种空心的摹仿——一尊被挖掉眼睛的雕像。现代文艺中的所谓“空心反讽法”这种实践，大可与批评家布斯（Wayne Booth）在论18世纪文学时所倡议的“稳固讽喻法”互相对应，两者之间的关系，也正如拼凑之于摹仿那样，有手法上的基本差别。

这样说来，阿多诺在讨论音乐之际，竟有先知般的远见，尽管他所论述的乃是通过相反的形式而落实的。阿多诺早就看出勋伯格所创的无音阶系统，其灿烂处毕竟只能昙花一现，难以维持恒久的生命耐力。如阿多诺所说，真正能带领后现代艺术生产过程的文化先驱者，不是勋伯格，而是斯特拉文斯基。随着经典现代主义的衰落以及“风格”意识形态的崩溃，传统的个人特征也就无处安身，掉落无用武之地了。独特的个人特征，好比是他的指纹等身体特征那样；而根据罗兰·巴特早期的理论，这种人的身体特征正是个人

风格创新的根源。如今，个人的特征都要一一瓦解、脱落了。文化创作者在无可依赖之余，只好旧事重提，凭借一些昔日的形式，仿效一些僵死的风格，通过种种借来的面具说话，假借种种别人的声音发言。这样的艺术手法，从世界文化中取材，向偌大的、充满想象生命的博物馆吸收养料，把里面所藏的历史大杂烩，七拼八凑地炮制成为今天的文化产品。

“历史循环说”扫除历史

很明显地，上述这种情况导致一些建筑艺术史家提出所谓“历史循环说”来解释当前的文化现象。也就是说，昔日所盛传的“风格”统统给分解为支离破碎的元素，毫无规则地合并在一起。作者风格之所至，随意而出的隐喻手法也就成为艺术的最佳游戏。一般来说，这更直接造成莱夫布赫所说的以“新”字起头的种种文化潮流。拼凑之风虽然无所不在，却也未曾因统摄一切而罢黜文化百态。我们可见，新潮作者在拼凑之余，的确还能设法使我们身处的日常文化现象浸透着一份幽默感（也不妨说是一份热情）。从历史的角度来看，那种幽默感/热情至少可以说是一种沉溺的醉意，它配合着一整代新生消费者的新鲜口味，它笼罩着一个自我陶醉的映象世界（世界已经转化成为其自身的一种映像），它不满足于让形象来统摄生活，更渴望人生之种种皆由一些似是而非的伪活动、假经历所支配，并借助于“境况主义者”所称的“奇观壮景”（spectacle）来捕捉万象，借以透视这个光怪陆离的社会。要指陈这些景物，我们可以借用柏拉图提示过的一个概念。据柏拉图说，所谓“摹拟体”（simulaerum）乃是指一件与原作样貌完全相同的仿制品，而其特点在于此物此体并未曾仿照任何原制品仿效而成的。也就是说，仿制品是先于原制品而存在的；摹拟体取代那不曾面世的

原作品而流存于世。而顺理成章地，以摹拟体为“生命”的文化便介入我们的社会，因为这里广泛地流通着统摄一切的“交易”价值，把人类社会对于传统“实用”价值的回忆彻底扫除。因为，今天的社会，已经出现德博（Guy Debord）在《奇观壮景的社会》一书里以惊人的笔触所描绘的状况：“形象已经成为商品物化之终极形式。”

“摹拟体”的新文化逻辑乃是以空间而非时间为感知基础的，这对传统“历史时间”的经验带来重大的影响。

自此以后，“过去”也不复是从前的“过去”了。卢卡奇在提出他的历史小说论述时，视“过去”为资产阶级所有集体方案的有机系统——或称系谱（genealogy）；而一些尝试通过编史工作赎救历史大业的论者，不论是英国的汤普逊（E. P. Thompson）或是美国的“口语历史”学家，皆欲唤醒那沉睡千年、早经隐姓埋名的死者，使人类的过去得以重新构成，并希望借着历史的文本为我们的未来开拓一个具集体意识的视域。不过，时移世易，在“奇观壮景的社会”里，“过去”变为一大堆形象的无端拼合，一个多式多样、无机无系，以（摄影）映象为基础的大摹拟体。上面所引述的德波那句影响深远的名言，恰好是一种“史前史”的提法，为我们描绘了一个丧尽一切“历史性”的社会。身处这样的一个全新社会里，大家只能觉得“过去”之存在也无非是一堆灰暗含糊的“奇观壮景”而已。后结构主义语言理论在此也正好发挥功能了，因为“过去”作为“所指”，先是逐步地被冠以括弧，然后整体地被文字、映象所撤销、抹去。留下来的，除了“文本”以外，正是一无所有了。

怀旧的模式

然而，我们不必以为在万事皆面临被撤销之际，大家对于一切

的事物只好变得无动于衷了。反之，近日我们常常留意到大众对摄影映象所产生的一股强烈的恋情。这事实上可说是一项明显的症状，让我们知道大家都患上了一种癫狂症，它无所不在、无所不取，几乎要演化成为一种以性欲为中心的历史循环主义。这可说是一种“性欲的历史循环说”——一些自鸣得意的建筑艺术家常常喜欢采用这种（极其多义的）词语，来泛指后现代建筑里常见的折中主义创作活动。他们的作品随意而出，不依照任何规律，却生气勃勃地拆解昔日一切建筑艺术风格，总之要把旧的事物重新调配和组合，创出极具新鲜感的混合体。用一般性的“怀旧”（nostalgia）来描写这种作风其实并不能令人完全满意，因为当前这种对旧事物的向往跟现代主义时期的怀旧之风不尽相同：现代派在缅怀过去时经常是充满痛苦的，原因是在当时“过去”除了通过美感的形式以外，无法重现于眼前。尽管如此，怀旧的概念毕竟可以让我们注意到所谓“怀旧电影”（或法国人称为“回顾模式”）的问题，并且提醒我们注意到这种文化形式原来在一个更为普遍的层面上体现了“缅怀过去”的整个过程，并且落实地捕捉了商品社会中美感的构成和大众的口味。

这样，我们就可以在新的架构里探索问题了。这样，我们才可以把拼凑的种种现象投射到集体的、社会的层面上去。结果，我们发现，现代人锐意寻回失去的过往，态度纵然是执著而彻底的；然而，基于潮流演变的规律，以及“世代”等观念和意识形态的兴起，我们今天要以“怀旧”的形式重现“过去”，道路是迂回曲折的。在艾森豪威尔时代结束以后，有不少人尝试通过电影去捕捉那失却的像梦一般叫人着迷的昔日时光。1973 年拍成的《美国涂鸦》就是其中佼佼者，至少对于美国人来说，50 年代始终是人所公认的欲望之“所指”，是众心所向的，失落掉的欲念对象。事实上，50

年代一方面是美帝国主义统辖下的所谓世界和平大业的象征，另一方面又标志着早期摇滚青少年单纯而叛逆的群党文化。[哥普拉的《斗鱼》(*Rumble Fish*) 即以电影的形式唱出这一代的挽歌，哀悼昔日那纯真岁月的逝去。然而，值得注意的是，哥普拉的作品依然需要以传统的“怀旧电影”风格拍成。] 在哥普拉踏出了突破的第一步以后，相类似的电影制作便如雨后春笋，电影工作者开始以不同的美感形式去捕捉所谓时代的特征。波兰斯基的《唐人街》(*Chinatown*) 和贝托鲁奇的《顺民》(*Il Conformista*) 都企图用电影的美感形式来重现30年代的风格特征，务求重构当日美国及意大利的社会风貌。更有趣的是，电影以风格重组来建立一系列新的文化论述，其最终目的在利用它把我们眼前的现实重重包围，利用它把刚逝去的往昔也重重包围起来；利用它，把当前文化所难以触及的“历史”时光、把一个早已远离我们、早已超离社会具体记忆的“历史”重新孤立、团团包围起来。这种终极的文化实践，才是问题焦点之所在。

换句话说，我们不断企图捕捉的那些终极的文化实体便是：当前社会的现实、历史的现实、经验的现实，以及“过去”作为“所指”的曾经存在过的现实等等。大业当前，后现代主义的“怀旧”艺术便难免原形毕露，因为相形之下，“怀旧”语言的脆弱性始终无法捕捉到真正的文化经验中社会现实的历史性。但无论如何，“怀旧”这个紧缩的形式，把文化实践引进一个更复杂、更有趣、更富创意的形式突破之中。要知道，这些所谓“怀旧电影”从来不曾提倡过什么古老的反映传统、重现历史内涵的论调。相反，它在捕捉历史“过去”时乃是通过重整风格所蕴涵的种种文化意义；它在传达一种“过去的特性”时，把焦点放在重整出一堆色泽鲜明的、具昔日时尚之风的形象，希望通过掌握30、50年代

的衣饰潮流、“时代风格”来捕捉30、50年代的“时代精神”（此即巴特在其《神话》一书中所下的药方。巴特认为符号的内涵作用在于提供意义表面以外的属于想象层次、属于陈规典型的虚构事物的范畴。譬如说Sinité之所指，便是迪士尼式“概念”统摄下的中国）。

“怀旧”的模式成为“现在”的殖民工具，它的效果是难以叫人信服的。加斯旦（Laurence Kazdan）风格典丽之作《体温》（*Body Heat*）是个好例子。此作是凯恩（James M. Cain）的《邮差总要按铃两下》的再版，或者说是一个遥远的同音，新作的背景换了当代美国的“丰饶社会”，故事发生在佛罗里达州离迈阿密不远的一个富足的小镇里。我说《体温》片是《邮差总要按铃两下》片的一个翻新的版本，但“翻版”（remake）一词事实上未能完全表达我的意思，因为它无法表示我们对于其他不同版本的认识。这些包括改编小说而成的电影版本、更包括影片本身的各种版本，它们都已经成为《体温》片电影结构的必然组成部分。换句话说，作为影片的观众，我们正身处“文本互涉”的架构之中。这个“互文性”（intertextuality）的特征，已经成为电影美感效果的固有成分，它赋予“过去特性”新的内涵，新的“虚构历史”的深度。在这种崭新的美感构成之下，美感风格的历史也就轻易地取代了“真正”历史的地位了。

然而细心观察以后，我们又会发现自始就有一整套的美感符号，把我们跟代表当代文化的正统形象分开——在时间的层次上把关系切断。譬如说，在影片的前后通过美术字体呈现的工作人员名单，就有驱使观众去“怀旧”的作用。在我们接受这份名单的同时，我们观看的心态也随而进入了一种“怀旧”的接受模式（这种美术风格的“引用”方法，在当代建筑里也发挥了十分类似的功

能。一个例子是位于多伦多市的伊顿中心）。此外，明星制度本身也在电影制作的社会文化体制中扮演了重要角色。通过其纯粹形式化的引喻性指涉功能，明星的存在可为电影产生另一种关系繁复的内涵意义。男主角赫特便是这样的一位新时代电影“明星”，他在体制中所占的地位实在跟上一代的超级男星大相径庭（其所扮演的角色绝对有异于史提夫·麦昆、尼科尔森当年的形象构成；若以当年的马龙·白兰度和今日的赫特相比，差别就更大了）。再把今天的明星跟最早期的（“明星”制度成立初期时）演员相比一下，其性质上的差异便更显著了。简言之，此前一代的明星，通常通过他们在银幕以外的个性（反叛个性、拒绝跟社会妥协的倔强性格）来吸引观众，并进而把这些极具个性的内涵意义投射到银幕上的各种角色里去。相反，最新一代的超级巨星，一方面继续发挥着传统“明星制度”的某些功能（主要是情欲的功能），另一方面又彻底摆脱了昔日明星所具备的独特“个性”和“性格”；今天的明星几乎全部以一种无名小卒的身份来扮演戏中角色（这种手段让赫特发挥殆尽，已达炉火纯青的境界，唯其在银幕上的巨星级姿态又确实跟昔日红星如白兰度、奥利弗等截然不同）。可以说，在明星制度中，我们已经体验到“主体的灭亡”了。不过这种主体的消逝却正好让历史引喻有了新的指涉对象，因为主体灭亡以后旧日的银幕角色便得以在今天的银幕上占一席位——也就是说，克拉克·盖博所扮演的种种角色，在赫特的电影里产生了新的内涵。至此，演戏的风格本身，便一跃而成为演绎“过去”内涵意义的缔造者。

最后，《体温》的布景也是经过精心设计的。呈现于银幕上的整个电影世界，策略地给诸般美术设计及电影技术的“框架”包围起来，目的在于把足以显示当前美国社会文化特征的一切蛛丝马迹

彻底隔绝，摒诸电影世界以外。其效果是极为可观的——当前美国社会跨国文化的种种生活景象，一旦放到银幕上佛罗里达州丰庶小镇的背景之中，便烟消云散，变得面貌全非。当然，在小镇拍摄时，摄影机会尽量避开一些在70、80年代建成的高楼大厦（尽管故事的一个重要情节涉及某些古旧建筑物因地产投机活动而注定要遭到拆毁的命运）。此外，现代社会客观世界里的种种装设——包括家庭用品、新型汽车等——都必须从电影胶片上剪掉，因为这些现代的东西一旦在画面上出现，电影世界里的30年代风格特征便必然受到破坏。因此，电影必须经过适当的剪接，让每个细节都符合时代风格的要求。一切足以令人联想到眼前社会的当代特性，皆得自影片中抹去，务使观众在观赏电影时，自然而然地接受电影所呈现的世界，相信故事的确发生在一个历久悠新、永恒不变的30年代——一个处于真实历史时间以外的年代。我们知道，在处理眼前社会的诸般景物时，电影不是通过其自身的“艺术语言”组成“摹拟体”的世界，便是利用“拼凑法”重现一些昔日时光的陈腔滥调。结果是，我们身处的现实境况一旦给搬上银幕，即被盖上一层疑幻疑真的色泽；而当前历史景象的多元性及开放性，也因为电影与观者之间的距离增加而显得似假还真，构成一幕幕海市蜃楼的美感景象。可是这种崭新美感模式的产生，却正是历史特性在我们这个时代逐渐消退的最大症状。我们仿佛不能再正面地体察到现在与过去之间的历史关系，不能再具体地经验历史（特性）了。让我们去把握历史经验的机会已经大不如前了。原因不在于新的美感模式有什么神奇魔力，可以造成眼前世界种种神奇诡秘的景象。事实是，新的美感模式正好以其自身的种种内在矛盾来印证我们当下历史境况的巨大矛盾。美感的矛盾愈趋深化，也正表示我们愈加无力通过文化形式来反映、来再现我们身处当今时代的具体经验了。

“真正历史”的命运

不管我们如何界定传统“历史小说”中的叙述对象，所谓“真正历史”这个传统事物到了现今的世界便自然要面临不同的命运。当下假使我们重新回到“历史小说”这个昔日的形式和媒介，并采用后现代的阅读方式来加以探讨，可能就别有意义了。美国有小部分严肃的左翼小说家，曾作过不少极富创意的尝试，他们的小说当中，有些的确是充满了“过去”的风貌，并且受到传统观念中的所谓“历史”的孕育。到目前为止，我觉得它们实在颇能成功地描绘出美国社会接连几个时代的历史面貌。多托罗的《爵士乐时代》(*Ragtime*) 俨然是本世纪初的一部二十年史，以电影的景观鸟瞰美国社会当年的时代风貌。多托罗最近的一部小说《疯湖》(*Loon Lake*)，写美国经济大衰退及其后的 30 年代社会景象；而《丹尼之书》(*The Book of Daniel*) 则着力刻画 30、40 年代共产主义笼罩美国的“旧左”年代，并且拿它跟 60 年代激进的“新左”年代作沉痛的对比（即使对于多托罗早期的西部小说，我们也可以用类似的方法来阐释，因为那个时期的小说以不尽自觉、不尽明言的方式，道出了 19 世纪末期西域探险先锋精神的结束)。

多托罗的《丹尼之书》成功地在读者、作者的现实世界和书中所展现的历史时空之间搭了一条呼之欲出的叙述桥梁。而多托罗的另外两部主要的历史小说，也运用了这种写法。在《疯湖》的最后一页，作者以惊心动魄、不同凡响的手法（我不欲在此把结局揭露）盖搭了这样的一座桥梁。《爵士乐时代》第一个版本中的第一句话，就明目张胆地把我们（读者）置于我们自己当前的时空里。作者的手法不但高明，而且深具意义；作为读者，我们一下子便发现自己身处小说家在纽约州纽洛兆市的住所，一下子又发现虽然身

处同一时空，却又已经回到90年代的（想象的）历史空间去了。可惜的是，在小说付印时，这个小节给删掉了。于是，就象征层次而言，这等于是把文本从具体的时间架构中抽离，使无所依靠；并且让新生的小说世界自由地漂泊在过去的历史时间里，使得过去的世界跟眼前世界之间的关联，显得问题重重了。目下一个无可否认的历史事实是：我们向来从教科书上学到的美国历史，跟我们目睹的、活现在眼前的跨国主义经济社会的众般景象（高楼大厦林立，而通货膨胀持续、经济发展停滞），看来是风马牛不相及的；无论从每天的报纸上，或者从每天的生活经验上来说，别人教的历史始终跟切身所经验到的扯不上任何应有的关系。

然而，《爵士乐时代》在形式上有不少奇怪的特点，它们都可视为“历史性”这个观念本身正面临危机的症状。小说所描绘的是一个历史转型期：从第一次世界大战前夕工人阶级激进的政治活动（如大罢工），一直写到20年代各种新科技的发展及各种新商品的生产（包括好莱坞的诞生，以“形象”为商品等社会文化的发展）。作者借用了克雷斯特（Kleist）所著关于Michael Kohlhaas的故事插进小说的主要情节之中（主角是黑人，故事写他如何起而反抗命运的悲惨遭遇）。这可说是小说世界力图捕捉历史转型期文化的一大佐证。可是我的阅读方法目的不在为这个“去除中心”的叙述体提出一组统一的主题。相反，我是想提出，在阅读这部小说时，我们实在无法接触到其内容所蕴藏的正式的“主体”，更难以掌握到什么作品的“主题”。因为，一切皆飘浮于文本的组织之上，无法凝结在我们读到的字里行间之中。由此可见，小说不但极力抵制任何阐释的企图，它更以其独有的结构形式，全面地把作品的意义范畴封锁起来。结果，旧有的、以社会历史的现实为出发点的阐释方法站不住脚了，因为任何的解释一旦提出、立即又被撤回。这

样的阐释方法，过程确是循环不息的。我们都记得，从理论的层面批判及否定一切阐释活动，正是后结构主义理论的基本观念之一。明乎此，我们无法不得出结论，指出多托罗毕竟是有意地在小说里建立这种解构/阐释的张力。使文本的一字一句皆充满了后现代的基本矛盾。

众所周知，在《爵士乐时代》里多托罗容纳了不少确有其人的历史人物——从罗斯福到戈尔德曼（Emma Goldman），从哈利·梭（Harry K. Thaw）、怀特（Sandford White）到摩根（J. Pierpont Morgan）、福特（Henry Ford）等；当然还有在小说里举足轻重的胡迪尼（Houdini）及其虚构的家庭（成员以父亲、母亲、大哥等作为称呼）。无可否认，自斯科特（Scott）开始，一切历史小说都是小说家对于历史知识的重新评估和组织。问题是，我们所能接触到的历史材料，无非是我们从教科书及典籍文献中得来的；而编制此等史料，用意也无非在为某某国家民族的既有传统加设正统的历史典范，建立合理的历史“知识”。职是之故，多托罗创造了一个小说世界，但读者本乎其历史“知识”而了解的“冒充者”，跟在小说里所具体呈现的“冒充者”大大不同。小说家在历史“知识”与艺术景象之间，制定了一种叙述的辩证关系。这还不止，多托罗的手法仿佛还要更偏激些；我的看法是，小说里的人物的称谓法（一种是沿用历史人物的名称，另一种只用大写字母写出父亲、大哥等家庭角色的称呼），确是系统而有效地使名称所指代的角色趋于物化。我们必须在接受小说人物之前把一切既存的“知识”来源截断，否则无法在阅读小说时把握个中人物世界所呈现的一切。而既存的历史“知识”，只能为小说文本蒙上一层似曾相识的气氛，一切顿时显得既诡怪又可亲、既奇异又熟悉。这种感觉不禁令人想到弗洛伊德在《论离奇怪诞》一文所说的现象。他说，“受压抑的”

终究要回升到意识表层、再现眼前；而除此以外，读者在阅读时实在无法体验到具体的历史境况，主体也实在无法稳然屹立于扎实的历史构成之中。

过去——激进年代的消逝

而这一切都只能在具体实在的字句里发生。小说语句的具体性，让我们可以更实在、更具体地区分现代和后现代的风格。现代主义毕竟花尽了心思在个人的风格上；而多托罗在语言上的创新，使他的文笔完全不具备个人风采，反而跟巴特很久以前提的所谓“白色写作”更为相近。在这部小说里，多托罗驱使自己运用一套极端严谨的选择原则，足让读者接收到简单的陈述句语（主要由动词 to be 带动）；然而它的效果又绝非一般儿童文学所能及。多托罗的文字，在简化之余绝不带有任何优越性，在运用象征时不存傲气，更不会过分谨慎地细心雕琢。多托罗的文字世界带来的效果是极具震撼力的（因而更使人感到不安）；他使人感到美式英语（在有意无意之间）受到了异常粗暴的待遇——而这些在文字的表面（在那完全合乎语法的表层文句里），是丝毫不能察觉到的。《爵士乐时代》的语言究竟发生了什么重大的变化，我们或许可以通过一些较显著的技巧“创新”之处得到启示。举例来说，我们都知道，加缪的小说《异乡人》带给读者一种特有的感觉，而它的效果实在是源于作者有意安排的语言手段；作者在通篇行文时皆以法文中的“过去完成式”（passé composé）取代所有其他的过去式（法文在叙述时一般不用“过去完成式”）。我以为，在多托罗这部英语小说里，作者也仿佛制造了类似《异乡人》里法文叙述的那种特殊效果（我只能说“仿佛”、“类似”，否则我这一步推论也就实在跳得太远了）。也就是说，我认为《爵士乐时代》的文字所带给读者的效

果，仿佛要使人相信多托罗在下笔时也曾做过一番系统的设计功夫，使英语（这一组文字）制造出一种英语过去式所不曾发挥过的独特效果。多托罗所借用的是法文“简单过去式”（passé simple, preterite）的语言效用，它的“完成式”行动在英语里本来是不存在的。边文尼斯（Emile Benveniste）也曾指出过，法文“简单过去式”的效用在于它能把叙述中的事件跟叙述的“目前、现在”分开；因此，时间的流动以及事件的发展，都一一转化成为许许多多精确完整、独一无二的“事件/物件”——而这些“事件/物件”不断地摆脱眼前的现实境况而独存，不断地摆脱故事叙述及演绎的过程而独存。

多托罗的史诗笔法诉述了一段过去的风云岁月的消逝，勾勒出美国史上一个激进的传统，向读者叙述了昔日的光辉日子如何因种种压制而终于破灭。同情左翼运动的人一旦读到多托罗这部精彩绝伦的小说，都必然深受感动，产生一种极度不安的共鸣。而这些都是我们面对当前政治困境时所采用的最真实的方式。不过，从文化的意义来说，最值得留意的是作者必须完全依赖形式来表达他的题旨——因为内容的消逝正是他的小说要写的重大题材。更有甚者，作者在行文时还必须依靠后现代主义的基本文化逻辑而下笔写出他对历史的种种感应。这正是多托罗身处的真正困境，也是他的小说的内在矛盾之所在。在《疯湖》里，作者更直接地采用了拼凑的策略来叙写历史（最显著的莫如作者对 Dos Passos 的再创造）。但若论对于历史指涉本身的消逝的描述，则仍以《爵士乐时代》表现最为突出，因为在呈现历史的匮缺时，这小说所创造的美感境况依然是最独特、最使人难忘的。这是历史小说的最新典范，因为它已经不再以重现历史过去为己任；它所能承担的任务，只在于把我们对于“过去”的观念以及观念化的（典型）看法“再现”出来——

因此，可以说，它自然而然地发挥了一种“大众化历史”的功能。故此，文化生产被迫退居主体的脑海之中，在新的意识空间里运作。到了现在，主宰观念世界的已经不再是旧日的个人主体了，而是那沦落为“客观精神”的一个集体、一种客体——它不再直接地凝视世界、观察世界，因为那人所公认的真实世界已经变得不大了。“现在”一旦成为“过去”，便需要“历史”来加以重新构造。而“客观精神”却无法凝视、观察以至于重组这过去的支离破碎的历史；它所能大约感应到的，只是柏拉图洞穴里的虚幻映象——要把握那支离破碎的过去，它必须依靠囚禁此身的墙壁，通过墙上反映的虚幻世界（那另存在于我们脑海中的映象世界），才能稽查出历史过去的蛛丝马迹。职是之故，此间若有任何写实成分依然留存下来的话，这“写实主义”的效果也必然是来自我们那种被囚禁于密室的经验，来自我们在狱中力求掌握世界的惊人感受，来自我们慢慢从梦中苏醒、惊觉、进而透视眼前崭新历史境况的悟性。我们只能通过我们自己对历史所感应到的“大众”形象和“摹拟体”而掌握历史，而那“历史”本身却始终是遥不可及的。

三、 表意锁链的断裂

“历史性”所面临的危机驱使我们以全新的态度回到时间的问题上来。首先，我们要考虑如何在后现代论述的立场中把握时间的组织结构。事实上，我们目前必须再次正视的问题是：时间性与贯时性等具体经验将以何种形式在后现代世界中以空间及空间逻辑为主导的文化领域里展现。倘若主体已经确实失去积极驾驭时间的能力，确实无法在时间的演进、伸延或停留的过程中把过去和未来结合成为统一的有机经验——假使现况确实如此，则我们在观察整个

文化生产的过程时，便难免发现所形成的主体不过是一堆支离破碎的混成体。而这样的主体，在毫无选择原则及标准的情况下，也只能进行一些多式多样、支离破碎、甚至随机随意的文化实践。不少论者在分析后现代主义文化生产时，却正乐于标榜这些文化特色（后现代主义者更经常以维护此等文化特性为自辩的基础）。不管怎样，这许多后现代的特性终归还是一系列以否定式话语炮制的文化构成；当中即使是一些较具实质的理论配方，其术语名称也难免是离奇怪诞，不见经传的。谈到这里就该是我们开始讨论这几种后现代文化特性的时候了——文本性（textuality）、书写体（écriture）、精神分裂体（schizophrenic writing）等等。

于此，我觉得拉康对精神分裂的阐述相当有用，那并非由于我能够肯定拉康的方法在医学上的准确性，而是因为我可以借用他的理论描述（而非实际诊断）来发展出一个别有意义的美感模式［当然，我这种论说并不等于在建议说哪些后现代主义的重要艺术家——由凯奇、阿什贝利、索莱尔斯（Sollers）、威尔逊（Robert Wilson）、到里德、斯诺（Michael Snow）、沃霍尔、以至贝克特——都是医学界定下的精神分裂者］。我也不是想仿效拉殊（Chris Laoch）在其影响深远的《自恋文化》一书里的做法，以阐述文化/个性的方式来诊断我们的社会及其文艺。我必须把自己的批评方法及精神跟这一类文化分析严格分辨。我以为倘若因为要批评我们的社会制度而把自己局限在心理的范畴里去挖文化的疮疤，则未免太过宽大了。

用很简单的话说，拉康觉得大家可以把精神分裂视作表意锁链的断裂；而所谓表意锁链，也就是指构成一句话语、一个意义的意符系列，一连串紧紧相扣，互相钳制的贯时性符号组合。有关这表意状况的家庭背景分析，以至于正统的心理背景的分析，我们都不

必在此论述。原来拉康在发展这整个论说时是放在语言的符号系统里进行演绎的。他在描述俄狄浦斯式的斗争时，就摒弃了“父亲”这个生理单位（这是一个生理上跟你息息相关的个体，为了向母亲争宠，这位生父成了你的对手），而另外提出“父亲之名”这个是象征意义的符号单位，并以其语言作用来代替原来的生理单位，负责发挥“父权”的功能。我们知道，在索绪尔的结构主义语言学里，意义并非由意符与意念之间的单一关系所构成。索绪尔的重大发现是：语言的具体物性（文字、名字）和语言所指涉的实物或所引起的概念，乃是属于两个尽管是息息相关但终究是截然不同的范畴。而拉康提出表意链的观念，即以索绪尔这个基本原则为起点。从拉康的新心理分析观点看来，一个意符在移向另一个意符时会产生特殊的效果，而这活动最后便构成所谓“意义”的诞生了。我们也可以说这是一种“意义的效果”——即由不同意符之间的相互关系所投射及衍生出来的客观化的一种表意幻景。这种意符之间的关系一旦分解了，表意的锁链一旦折断了，呈现在我们眼前的就只能是一堆支离破碎、形式独特而互不相关的意符；这种情形一旦出现，所谓精神分裂的感觉便由此而生。要进一步讲述这种特殊的语言障碍（语言功能的失效），并且说明它跟精神分裂者独特的心理故障之间的关系，我觉得可以分两方面来谈。一方面，我以为我们不妨把个人的身份（自我）视作一种时间关系的特殊组合：过去的、未来的，都在“自我”所身处的此刻统一起来，而其产生的特殊效果，也就是我作为个人所最终觅得的“身份”。再从另一方面来看，这种活跃的时间组合本身又是一种常规以内的语言功能。更准确一点说，时间统合所发挥的乃是句语的固有功能——即一般句子穿过时间而流动，沿着“阐释的圆环”而组成意义时所产生的种种作用。换句话说——精神分裂的语言效果显示，倘若我们不能把

过去式、现在式和将来式在句子组织里统一起来，那也就无法把过去、现在和未来在自己的切身经验及心理体验中统一起来。

因此，表意的锁链断裂以后，精神分裂感可说是以一种不折不扣的纯物性意符经验出现。换言之，精神分裂感所呈现的形式乃是眼前一连串不相关的、纯粹的时刻在时间整体中的组合。这种后现代主义所特有的美感及文化效果究竟如何，仍待大家作分析研究。在此，让我们先体验一下这种“精神分裂”所能带来的感受：

> 事情发生那天我记得很清楚。我们在乡间住的时候，我闲来便出外散步，那天我也正是散步去了。我路过学校时忽然听见有人用德语哼出一个调子；孩子在上音乐课吧。我停下来听。那一下子我的感觉十分奇怪，那是一种极难分析的感受，跟我日后习以为常的经验像极了——一种叫人异常不安，叫人觉得异常不实在的感受。那一下子我仿佛连学校也不再认识了，它变得好大好大，俨然一座兵营；唱歌的孩子是囚犯，他们被强迫一齐唱歌。就好像跟世界隔绝了一样。那所学校，那些孩子，和他们唱的那些歌。这时我看见眼前是一片了无边际的麦田。金黄的一大片，在阳光下闪烁生辉；孩子困据在学校兵营的石墙里面，传出阵阵歌声……这一切让你焦虑不安，人竟禁不住啜泣起来。我飞奔回家，跑到院子里，开始嬉戏起来，好让“事情恢复常态”，也就是说，好让一切重返现实。自此以后，那虚幻而不实在、叫人焦虑难安的感受再次出现的时候，也就常常让你眼前一亮，突然像身置无边无际、光芒耀目的幻境，让你无端感到物体的圆滑、物件的光泽……［Marguerite Séchehaye，《精神分裂女子的自传》(*Autobiography of a Schizophrenic Girl*)，trans. G. Rubin-Rabson，New York 1968，

p. 19]

对我们来说，这段文字带来的经验可作以下的阐述：首先，我们在毫无准备之下面临时间（性）的突然瓦解，当下便把眼前的一刻从一切活动和意念之中解放出来；时间（现在）并没有被置于应有的焦距以外，没法转化成为空间的实践。其次，时间（现在）被孤立起来以后，主体让眼前的一分一刻所笼罩，只觉浸淫于一片笔墨所难以形容的逼真感中。主体面临一种势不可当、千真万确的具体的感官世界，其感官所及之物性，生动而有效地发挥了物质的威力——更准确地说，是文字的威力——意符在隔绝尘世后所发挥的威力。人间的意符、物性的意符，都能够以超然的姿态呈现于主体的眼前，主体的目前（现在）。其感性之强度、烈度，其动人处，其神秘处，后现代的文化试图用否定式的话语予以论证——焦虑难安、虚幻不实的感觉等种种尝试都大派用场。然而，我们事实上也能够用肯定的语言予以指述——诸如“the high”、即那种种高度强烈的情感，“the intoxicating”、那叫人身心麻醉的快感，“the hallucinogenic intensity”、那叫人疑幻疑真的激情；总之，都是欣狂喜悦（euphoria）的诸般表现。

“中国”

经过诊断性论述的阐释，艺术作品的文本性及精神分裂感即以上文所记的那种叫人惊叹不已的形态呈现。可是，在文化文本的论述中，意符是孤立而自成一格的，它处于错综复杂的世界里，传送一些叫人百思不得其解的信息。它不再以艰深难懂、支离破碎的语言展现眼前——因为，我们面对的，更像是众多独立自足的句子，别无他求、简单而孤独地站在那里。大家想想听凯奇音乐的经验，

便能明白其中奥妙：先来一组极具物性的音符（譬如说在一座准备好的钢琴上弹奏出来），接着是一段叫人难以忍受的寂静；它使你无法想象世上可以再听一组响亮的和音。当然，你也无法再回想，想到那刚开始时你所听到的一组音符。而即使再有音符从琴键间发出，你也无法感受到这一组音符跟上一组音符之间有没有任何关系。贝克特在他的一些小说里［最著名的莫如《华特》（*Watt*）］，就采用了类似的叙事手法，给读者带来一种类似听凯奇音乐的经验。（贝克特的叙事法有一种肌理：他每写一句话时都试图重新整理句子上下四周的叙述组织，但作者下笔时的每一句句子，却又具有叙述当时的主导性和即时性，因而反过来把叙事体的肌理上下无情地拆散。）

不过我在此要选用的例子比贝克特的小说要光明一些，那是一篇三藩市“语言诗派”或称“新句子”派诗人的作品。这首诗读起来给人一种“精神分裂感”，仿佛诗人在创作时就运用了精神分裂经验里的那种分解法和析离感来构成其基本的美感形式。

关于这段有趣的文字断裂游戏，可谈的话题实在不少。其中最吊诡之处就是浸淫于这堆支离破碎的文字，竟有一种整体而统一的意义脱颖而生。事实上，这首诗在一定程度上可说是一首政治诗。诗虽然隐晦，但诗人的确也能够在某种层面上捕捉到新中国历史发展中的一种广阔的、未竟全功的社会经验。这在世界历史上也是独一无二的。我们在两个超级大国之间出乎意料地感受到一个“第三号”的出现；我们感到有一个焕然一新的外在世界展现眼前，我们目睹人类社会里有一大群人正在以新的方法掌握他们的集体命运。而最具代表性的是，我们更感觉到，那掌握命运的集体理性已转化成为一个崭新的“历史主体”，一个经过封建主义和帝国主义的长期压制之后才首次懂得以自己的声音发言似的历史的主体。

然而，我想指出的是，我所称的精神分裂法或精神分裂式“书写体”（écriture）一旦演变成为普遍的文化风格，则不必再具体地指涉“精神分裂症”等名词所通常引起大家联想的一些可怕的内容。到时，“精神分裂感”便可用作阐述一些欢乐强度更高的欣狂喜悦之感，并取代昔日因焦虑和疏离而惹起的诸般情绪。

萨特在《什么是文学?》一书里也曾对福楼拜作过类似的阐释。萨特谈及福楼拜时曾说道：“他的文句把要描述的对象重重包围，抓得牢牢的，拳打脚踢，务必把对象制服，使其彻底瘫痪，然后把文字团团缠在对象身上，最后让文字也石化，从而把对象深深感染，使之僵硬亦如石块。他的每一句句子既盲又聋，全无血色，没有一丝生命的气息。句与句之间总隔一道鸿沟，深沉而死寂。每一句句子都堕入深渊之中，拖着捕获的描述对象，永远地陷落，直到无底的深渊。任何现实，一旦经过文句的描述，便得从现实的行列中删除。”

不过我还是愿意把萨特这个阅读方法视为一种不为人知的［系谱式（genealogical）］视觉幻象、一种或者是经过放大后的摄影映像。在变景中，福楼拜式的文字风格赫然展现眼前。而这些潜在的、从属性的、确实于后现代的映象，又为我们带来两个饶有意义的教训：一个是分期的问题，另一个是关乎文化主导和从属性之间的辩证重组的关系。在他的巨著《家庭白痴》里，萨特把福楼拜充满现代症状及策略的一生，把福楼拜那彻底痛恨实践的一生，大加抨击（而在抨击之同时对福楼拜的一生却愈加同情了）。当这种文化属性本身发展成为文化的正规和准则之后，属性中的否定式情绪便自然被扬弃、被孤立起来，进而演化出其他更花枝招展的文化作用来。

这种读法难免又忽略了派里曼的诗在结构上所隐藏的许多秘

密。这样看来，《中国》一诗事实上就跟中国这个“所指”（referent）几乎扯不上任何关系。其实诗人是描述了他走过唐人街时所看到的一本照片簿子，觉得里面的中国字标题都是死文字（或者该说是一些纯物性的意符）。诗的句子实际上就等于派里曼给这些图片所加上的标题。他们所指的是另一些形象，另一个不在的文本。这样，诗的统一性也就不能在它的语言文字中找到，而是存在于语言文字以外的世界，存在于另一本不在的书里。这情况跟“摄影写实主义”所带来的动感非常相似。在“摄影写实主义”里，当抽象的美感原则长久以来的权威消退以后，我们便又回到再现和表现的世界里，直到我们显然又不可能在“真实世界”里找到所见的事物，直到我们只能发现一切都不过是真实世界的照片而已——也就是说，真实世界已转化而成为形象，而摄影写实派画家笔下的“写实主义”也不过是一些“摹拟体”而已。

从大杂烩到彻底的差异

其实我们对于精神分裂和时间结构的论述还可以用其他的方式来表达。这就把我们领回海德格尔所提的“鸿沟”的概念去了。当然，我们演绎的方法可能会把海德格尔吓一大跳。事实上我很想把后现代形式的独有经验以一个吊诡的口号来描述。我的建议是：“差异构成未来关系。”自马雪莱（Macherey）以来，晚近的批评家皆着意强调艺术的多元性及艺术品深刻恒久的断裂性。这样，作品便不再是有机的统一实体，而委实变成包含着不同性质的次系统，它蕴藏着杂乱无章的原始材料和五花八门的原始冲动。作品这就成为一个可予容纳各种变化的百宝囊、杂物室，换句话说，旧日的艺术品，至今已变成文本；我们阅读文本时，得通过辨别差异而不仅是依赖统一的意念以衍生意义。可是，差异的理论又往往过分

强调文本的分解体，以至文本的材料（包括文字、句子）都四散分裂，解体而成随机随意、了无生气的被动元素——成为一组纯粹依赖外在关系来互相识别的元素。

然而在一些最有意思的后现代作品里，我们还是能够找到比较正面的关系的构成。我们在此即能看到差异这个概念所应当包含的丰富的张力重新得以发挥；而通过差异功能所组成的新的关系模式，更有可能发展成为一套全新的思想感觉方法。不过，差异的关系又往往以另一种形态呈现，目的在改变我们的意识组织，但由于这组织到了今天已经不再称为意识了，差异模式所承担的责任实际上是变得无法完成的。我以为最能表现这种全新思想模式和思想关系的是白南隼（Nam June Pak）的创作。白南隼在摆满茂盛植物的室内堆放或者散布好一台一台的电视机，荧光屏上的形象常常从天花板直接投射下来，新颖而奇异的录像明星不断向观者挤眉弄眼，重复地传送着预先录制好的一连串、一堆堆的电子映象。白南隼的电视网络以不协调的姿态和格调，此起彼落地通过不同的荧光屏逼使一般观众在依靠传统美感规律观看时无法不受这些无系统、无规律、支离破碎的形象所迷惑，无法不感到茫然不知所措、无所适从。最后，观者只好把目光集中到其中一部电视机上，仿佛一旦确定了荧光屏上那一串串互不相关、了无意义的形象是独立自足的，其自身便能产生有机的意义和价值来。可白南隼对于后现代观者的要求却截然不同。这新一代的观者几乎要做一些凡人所不能做到的事——白南隼要求他们同时观看所有电视机上的映象，不管形象之间的差异是多么极端、多么欠缺规律的。这样的观者，看电视时必须仿效大卫·宝伊（David Bowie）在《天降福星》（*The Man Who Fell to Earth*）里那样，一双眼睛同时看七八部电视。观众必须把自己提到另一种观赏层次，观看差异本身耀眼的差异，以体验差异

为把握传统所谓“关系”的新方法。目前有些人用“克拉奇”（collage）来指谓这种新颖的“关系”，充其量也只是一个勉强能达意的称法而已。

四、歇斯底里式崇高

为了完成对后现代时空范畴的探索，我们最后要分析一些常常被视为新文化经验特色的欣狂喜悦感（euphoria）及其他强烈的情绪。我们必须指出，无论是何柏（Hopper）式的荒凉感或者是施勒（Sheeler）式极为严谨的中西部风格，都不能在今天的建筑艺术里见到。代之而起的乃是摄影写实主义所带来的崭新风格。在这全新的都市时空里，最残旧的房子、最破烂的车子，都难免被盖上一层梦幻般的异彩。这个转变之庞大正是我们应该一再强调的。从转变后时空范畴的基本内容看来，新的文化经验的确是充满吊诡的。我们目睹现代都市的解体，深深感到都市面貌改变之大；一个本世纪初的人必然无法想象及理解其中的差别（别说更早的人了）。我们目睹都市的贫民窟通过商品化形式传达于外，效果光芒耀目、充满异彩。我们目睹现代人在日常生活中的疏离感正在经历一次史无前例的突破。疏离感被拓展到全新的境界，我们顿时发现自己身处一个既诡谲奇异又富梦幻色彩、而且一概是奔放跳跃的感官世界。

这些都是我们当前要面对的难题。此外，我们的探讨对象更少不了人体本身——虽然，在新美感规律的统辖下，身体的再现似乎跟空间的再现显得格格不入、极不协调，这种美学上的严格分工实际上比从前对山水风景的描绘作分门别类的做法更为执著，我觉得它正是我们的时代一种不太健康的病症。今天，新艺术最乐于探讨的空间都跟“拟人”的形式背道而驰。庞德（Doug Bond）作品里

的空洗澡间是很好的例子。可当代文艺对于人体的物化最彻底的要算汉森（Duane Hanson）的雕像。这里我们从拟人而非拟人的思考方向，转向另一个截然不同的路走去。我上面提出过“摹拟体”的说法，其特有的作用正在于把日常生活周遭的现实世界加以“非真实化”（萨特用语）。你走在博物馆里欣赏雕像，面对那些合成化纤塑像，不能确知它们究竟有没有气息，有没有人体应有的温度，结果你回过头来见到在你四周来来往往的血肉之躯，一下子对他们的存在又怀疑起来——这些人到底有没有气息，有没有体温，有没有血和肉。在博物馆里的这一刹那，容许你把四周的活人转化成为没有生命、只有肤色的“摹拟体”。到那个时刻，世上的一切深度都被抽取，世界差不多要变成一层只有光泽的皮肤，一种通过听诊器而感应到的幻觉，一连串电光的映象，缺乏任何深度和密度，可目前的问题是，这种新颖的感受，到底算骇人听闻，还是震人心弦？

桑塔（Susan Sontag）曾经用“尴谱”（camp，即“忸怩作态”）一词来描述这种新的文化经验，造成一定的影响，我的看法有点不同，可我借用的也是当前评论界一个相当流行的术语：“崇高”。有不少论者在康德、在柏克（Edmund Burke）的著作里发掘出一个对“崇高”观念的全新诠释。我们甚至可以把上述两人的美学观结合起来，得出一种“忸怩作态的崇高”或称“歇斯底里式崇高”的新概念。众所周知，柏克把“崇高”界定为一种近乎是恐惧的经验：在灯火泯灭的一刻，内心充满了惊慌、惶惑、畏惧，充满一种足以把生命压碎的感觉。在康德的美学观里，“崇高”的观念又进一步得到深化。康德把“崇高”美感伸延到“再现”的问题上，认为“崇高”所表现的一方面是自然界的神奇力量，以及人处身于大自然中相形之下而呈现的渺小感觉。此外，“崇高”在康德的美学观里指涉的更是艺术喻义的一种极限——因为以人类智

力既有的限制实在无法把大自然无可比拟的力量予以表现。由于在柏克所处的历史时刻，现代资产阶级所统理的国家仍处于初级阶段，因此那奇伟崇高的力量只有依赖神祇的形式才能得到表现，我们知道，即使海德格尔也终究要探索人与社会、大自然之间的神奇幽幻的关系。在海德格尔来说，人跟世界之间的理想关系仿佛一直停留在从前乡间农民生活的境地。对于我们这一代的现代人来说，这样的生活处境也许正是我们想象所及的“大自然”最后的一种表现形式了。

尽管如此，目前我们依然可以选用不同的方法来看待这问题——今天，大自然本身已彻底消退泯灭。面对“后资本”、“绿色革命”、“新殖民主义”、“超级大都会”等现代文明的诸般现象，海德格尔的“田间小径”的确已经无法力挽狂澜了，因此，它的消退是无可避免的，不能挽回的。在现代的大都会里，超级公路开进昔日的农田空地，海德格尔的“存在之屋”（House of Being）也被改建成为公寓房舍了；从最好的方面看，这或许还能提供一种安逸和谐的生活，但若从最坏处着眼，则以冬日之寒，房子既未必能让人保暖，而且陋舍贫居，鼠辈又难免出入如常、无法无天了。社会的“他物”（other）不再是大自然了；在资本主义社会诞生以后，我们要重新寻找我们的集体“他物”，予以重新界定了。

资本主义的极境

我是有点忧虑，担心这个“他物”一下子就让人界定为“科技”。事实上我正希望提出论证，指出“科技”本身也不过是一个用来指喻“他物”的表征。当然，“科技”也许只是一个简称，用作概括受当前社会中受机器运作操纵的僵死的劳动力。那储藏于机器中的劳力，包含了人的动力，反自然的动力，确是人在当前社会

所遭遇到的一种异化的能力。而根据萨特的看法，那正是“无动力实践”（practico-inert）中的一种“反终极性”（counterfinality），它以大家无法控制、不能知晓的形式，为我们的集体实践及个人实践带来冲击，拓展出一个广阔的无理想“迪士托邦”（dystopia）层次。

根据马克思主义的看法，科技是资本发展的成果而非成因，要探讨科技革命过程中的不同阶段，也就得从资本发展的各个阶段说起；用这个方法来区分机器能力在不同时期的特性，才是最有意义的。曼德尔曾对资本主义社会里机器生产的发展作过深入研究，得出三个最基本的分水岭这种讲法，在此让我引用他的分析。

> 能力科技发展中的基本革命——通过机器来生产机器引动器的科技——这正是科技革命史中最关键的时候。1848年以来蒸汽引擎的机器生产，19世纪90年代以来电力发动机及内燃机的机器生产，以及20世纪40年代以来电子及核子能量机器的生产——这三种生产的成功，乃是人类社会自18世纪后期经过“原本”的工业革命以后因受到资本主义生产模式所驱动而形成的极为普及的科技革命。（《晚期资本主义》，页18）

曼德尔这个分期方法实际上反映了他在《晚期资本主义》一书中所提出的最基本的论题。他认为资本主义的发展可分为三个主要阶段，而每个阶段都是对前一个阶段的辩证开拓。第一个阶段是市场资本主义，接着的第二个阶段是帝国主义下的垄断式资本主义，最后才到我们所身处的第三个阶段，有人称之为后工业阶段，我觉得那并不准确，我以为我们或可更客观地称现阶段的社会为“跨国资本主义”。我曾经指出过，曼德尔对后工业社会的介人以及跨国

资本主义或消费资本主义的论述，其实并未偏离马克思对19世纪资本主义社会的宏观分析。曼德尔以为今天的消费社会才算是资本主义最彻底的实现，是资本主义社会最彻底的形式。在此，资本的扩充已达惊人的地步，资本的势力在今天已伸延到许许多多前此未曾受到商品化的领域里去。简言之，我们当前的这个社会才是资本主义社会最纯粹的形式。早年，前资本主义的组织一直受到既有资本主义结构的容忍和剥削；到了今天，它们终于在新的社会组织里被彻底消灭了。可以说，就历史发展而言，我们直到今天才有机会目睹一种崭新的文化形式对大自然和潜意识的领域积极地进行统制与介入。也就是说，今天我们有机会目睹前资本主义的第三世界的农业文化因绿色革命之兴起而受到破坏，因媒介及广告工业之大行其道而彻底凋落，无论如何，我自己在对文化分期作阐述时所提出的三分法（现实主义——现代主义——后现代主义），也正是从曼德尔的三分模式中得到启示、得到印证的。

值此，我们可以把我们目前所身处的年代称为第三个（甚至第四个）机器时代。我们并且必须重新正视康德在论析“崇高”时所早已经指出的美感再现的问题。我们要明白，既然社会及科技的发展会从一个时期演化到另一个时期，则社会文化跟机器的关系以及它对机器的再现的方法形式，自然也会因时移世易而辩证地转变。

借这个机会回顾一下在早期资本主义社会里人类对机器所抱持的浓厚兴趣及兴奋心情，可说是最适当不过了。当年，人类对机器确是疯狂崇拜的，其中最好的例子莫如未来主义对机器文化的欣狂之想了，当然，还有梅聂迪（Marinetti）对机关枪和汽车的爱戴与赞叹等等。人类在现代化过程的早期对于机器能量的钟情，仍可在后来的社会里找到——未来主义在视觉艺术上的标记，梅聂迪在雕

塑艺术上的创作，都具体而有形地（直接或间接地）为前资本主义时期中机器能量的价值作了见证，这些由线条形状构成的奇伟组织，又以近乎形而上的方式在里·柯毕史耶（Le Corbusier）的建筑艺术里呈现。展现在眼前的，是巨型的乌托邦式的线条结构，其气势之宏大，犹如多艘巨轮在市面上肃然驶过，旧有的土地受到践踏，于周围陷落……至于另外一些艺术家如皮卡比阿（Picabia）和杜尚等，我们无法在此一一细说了。不过，为了论述的周全起见，我必须提一下30年代一些革命的（或说是信奉共产主义的）艺术家，如莱热（Fernand Leger）及里维拉（Diego Rivera）等，他们都曾尝试通过艺术来重组人类对机器文化的向往，在作品中为人类创造一种普罗米修斯式的新社会。

今日科技文明最明显的特点是，现代产品不再像昔日的科技制成品那样，可作为上佳的再现对象了；也就是说，今天的科技，一旦要表达起来并没有从前那么“壮观”了。在今天的文化里，不再有汽轮，不再有舍勒的高粮仓，也不再有大烟囱、输送管、输送带等工业设施，也没有漫长的铁路绕山河。今天，我们只能面对的是电子计算器；这些电脑其貌不扬，它外壳也实在没有任何标志特征，在视觉上也没有任何特殊之处。事实上我们所有的电子媒介都是貌不惊人的。在一台称为电视机的家居电器背后，并没有牵动过什么宏伟的故事，而只能在表面上、在平面化的形象本身之中，带来一种内向的爆裂。

在今日所见的机器之中，较少部分是生产用的机器，而更多的是为再生产用的机器；今日的机器，表达在艺术里的，所依据的是另一种美感规律。既然如此，作为观众我们对于美感再现的把握也就不能墨守成规了。有了这种最新一代的机器艺术，其他类型的旧式艺术在相形之下就显得非常“写实”了，这包括一些着力刻画传

统速度和能力的雕塑艺术，还有另一些对于昔日机器极为向往的未来主义派艺术。总之，我们今天的文化重心不在机器的动态能量上，而在各种各样、日新月异的再生产过程和方法上。在后现代主义里的一些较为质劣的制作里，这些生产过程通过美感形式呈现出来后，即时又沦落为一种较为单纯的、较为安稳保险的、限于内容层面上的表达，即时，我们目睹一连串的叙事体都开始叙述有关再生产过程本身的事，其中包括电影摄影机、录像机、录音机等整个生产及再生产“摹拟体”的科技本身的事［从安东尼奥尼的现代主义电影《大特写》(*Blowup*) 到狄庞马 (De Palma) 的后现代主义之作《爆裂》(*Blowout*)，其转变过程可谓最具典范性］。同理，当日本的建筑师在创作的过程中摹仿一堆盒式录音带的形状，加以修饰然后建成一座房子时，其作品的效果虽然颇富幽默感，但毕竟它在思索问题之际仍旧是以主题、以引喻为基础的。

不过，在最活跃的后现代作品里，又产生另一些特色——在表达内容和主题以外，作品更涉及了社会整体的再生产过程，从而让观众也一睹后现代式“崇高”或者科技式“崇高”的各种形态，我们知道，“崇高”在后现代科技社会的权威和力量，源于它通过作品在我们的观赏周围所构成的整个崭新的后现代空间。从这个意义上看来，建筑艺术是当今最富影响力（最受重视）的美感语言。通过今日建筑物的庞大玻璃幕墙表层的折射，世界确实显得七歪八斜支离破碎了。在后现代世界里，现实的存在，只有在介乎一块玻璃幕墙与另一块玻璃幕墙之间找到印证。而当今后现代文化正以体现生产模式和过程为重心之时，建筑艺术刚好成为后现代美感典范的最佳表现。

然而，要再三说明的是，我并不愿意认定科技是我们文化生产和社会现实的“终极决定因素”。这种提法显然跟一些后马克思主

义对“后工业”社会概念的阐述同出一辙。当前的文化到用巨大无比的传播网络和电脑所达到的不尽忠实的再现，我以为这本身就是对社会整体问题的一个更深刻、更富喻义的误读和夸张。此中被歪曲、被借喻的，正是雄霸今日跨国资本主义的整个世界系统。因此，尽管当前社会的科学技术有惊人的发展，尽管尖端科技是充满魔力的，但事实上技术本身并无稀奇之处，其魅力来自一种似乎总是广为人所接受的再现手段（速写），使大众更能感受到社会权力及社会控制的总体网络——一个我们的脑系统、想象系统皆无法捕捉的网络，使我们更能掌握“资本”发展到第三个历史阶段所带来的全新的、去中心的世界网络，这个深具喻义的文化生产过程，在今日一种以娱乐读者为主的新式流行小说里最可见一斑。整个现象几乎可以称为一种“高科技能”，大都瞩意于一种公认为跨越全球、网罗全世界的电脑网络。这个整体性网络的线路和系统更透过叙述作巧妙而繁复的安排而进一步跟一些既独立存在又互相勾连、互相斗争的信息媒介机构挂上关系。整个活动过程浸淫在一个偌大的阴谋网络之中，其复杂处实非一般读者所能轻易把握。但换一个角度来看，这种阴谋（及其媚俗的叙述表现）又何尝不能发挥另一种作用呢。我们必须透过先进科技的隐喻——阴谋——来思考当前世界系统的匪夷所思的整体性，这说明了阴谋论是一种较为鄙俗的阐释手段，然而，目前的情况是，仿佛只有透过那骇人听闻的、欲盖弥彰的社会经济体系（那现实的“他物性”），我们才能对后现代主义中“崇高”的意义充分地在理论层次阐述清楚。这也正是我目前的看法。

五、后现代主义与都市

在提出一个比较正面的结论以前，我想先讨论一座极为触目的

后现代建筑物，借此对后现代的建筑风格作一个提纲挈领的分析。在建筑设计界里，著名的后现代主义大师有文丘里、穆尔（Charles Moore）、格雷夫斯（Michael Graves）以及（较晚近的）盖瑞（Frank Gehry），可我将要讨论的建筑设计师却跟上述诸位名家不尽相同。我选择以下的作品来分析，因为它更有助于我们了解后现代空间的创意。在此，让我重新把前面所提出过的论点更直接明确地演述一遍。我的论题是，我们目前正经历着一个文化的转变，而变的基础正好可以在建筑空间的转化中看出来。我的意思是，我们生活在这种空间里，作为生活的主体，并未能产生适当的反应以配合空间经验的演进和变化。也就是说，客观境况发生了变化，主体却未能经历到相等的转变。我们的文化可以说出现了一种新的“超空间”，而我们的主体却未能演化出足够的视觉设备以为应变，因为大家的视觉感官习惯始终无法摆脱昔日传统的空间感——始终无法摆脱现代主义高峰期空间感设计的规范。这种新潮的建筑艺术（以及我在前面所提及的其他新潮的文化产品），当下就仿佛刺激着我们去发展新的感官机能，扩充我们的感觉中枢，驱使我们的身体迈向一个全新的（至今依然是既难以言喻又难以想象的、甚至最终是难以实现的）感官层次。

鸿运大饭店

位处洛杉矶市中心的鸿运大饭店（The Bonaventure Hotel），由设计师兼发展商约翰·波特曼（John Portman）负责建成，下面我将讨论这座建筑物的空间构成，波文设计的其他大楼还包括亚特兰大市的桃园中心、底特律市的文化复兴中心，以及各大城市的凯悦饭店。我曾经说过，相对于现代派精英主义（乌托邦式）的肃穆风格来说，后现代主义的作品（尤其是建筑艺术）是较接近民生、更

倾向于民粹主义的。换句话说，这些新派的建筑物一方面是很普及的作品，另一方面又能依循美国都市既有的普遍肌理规律设计而成。它们不再像现代主义高峰期的经典巨著那样，试图在都市既有的、俗艳的商业符号系统里插入一种异于潮流的独特而高格的、崭新的乌托邦语言。相反，它们要好好地把握既存于现实的“正常”语言本身，沿用其词汇语态和句子结构，总之，要“向拉斯维加斯学习”。

由波特曼所设计的鸿运大饭店从一开始就印证了我的论题。“鸿运”是一座极为普及的建筑物，每年吸引不少本地及外地游客（当然，波文的其他作品，在这方面的成就实有过之而无不及）。不过，“鸿运”的例子有点特殊，我们也实在该从这个特点说起。位于洛杉矶市中心的鸿运大饭店是一所插立于整个都市肌理中的普及型商用大楼。我们知道，“鸿运”有三个进口。一个在 Figueroa 大街上，另外两个位于饭店另一边高处的庭园里，正好开在旧时灯塔山（Beacon Hill）残余的斜坡上。这里没有传统饭店宽大的门篷，没有冠冕堂皇的轿车入口处，也没有装备奢华的通道带引你从喧嚷的都市大街进入古色古香的饭店内堂。鸿运大饭店的进口都是一些“旁门左道”，让你找来找去找不到端正的饭店大门。从庭园后面你当然可以走进塔形大楼的第六层，到那里后你还要徒步走上一层楼找到升降机后，才能来到大堂所在地。在 Figueroa 大街那边的进口，我们一般认为就是“鸿运”大门口了，可你连人带行李地从那里走进去，骤然发现身处一个两层高商场的上层，这时你必须乘搭自动楼梯下一层楼才能找到为旅客登记入住的服务台。关于这些升降机和自动楼梯的作用，我下面还会再谈。在此，容我对这些奇奇怪怪、暧昧含糊的进口作以下的阐述。我觉得这里所牵涉的，乃是我们对于“关闭”的全新认知，它确实构成了饭店内部空间的全新

范畴（尽管波文在设计这个全新空间时还要受种种客观条件的限制）。我想鸿运大饭店就好比巴黎的 Beaubourg，多伦多的 Eaton Centre 那样，都企图构造一个整体的空间，一个完整的世界，一个小型的都市（我可以再补充一句说，这个新的整体空间，跟生活里一种新的集体实践也正是息息相关的；在这个新的经验模式里，人来人往，既聚合又离散，结果形成一种崭新的实践，缔造出在历史上极具原创性的“超级人群”）。从这角度来看，波特曼的小型都市最理想是不设任何进口，因为一旦有了进出口就等于把饭店内部跟外面的大都市之间的接合处具体化了。可事实上，我以为波特曼根本不愿意把鸿运饭店划在大都市以内，使它成为都市的一部分。理想中的鸿运大楼宁愿作为都市的同体，宁愿是都市的替身。这当然只能是不切实际的想法，有鉴于此，波特曼只好把进口的一般作用减到最低，最不惹人注目的程度。不过，虽然波特曼的设计使鸿运大饭店跟四周的建筑物截然二分，但其手法作风又不能完全等同于所谓“国际风格”，我们知道，在“国际风格”影响下的宏伟建筑里，建筑物跟周遭环境之间的断裂是粗暴的，其分野是彰明的，而且往往蕴涵着极为真实的象征意义。就以里·柯布西耶为例，经由他所设计的巍峨大厦往往以最决断的姿态，竖立于现代空间崭新的乌托邦式理想，使之与外面都市的现实肌理截然分开，而都市的堕落风貌，在里·柯布西耶的后现代空间里，便受到彻底的排斥（虽然，新的乌托邦空间始终是现代主义所下的赌注，因为它极有可能会把现代空间语言的威力完全改变和消灭）。然而，假使我们打趣地借用海德格尔的话来解释，鸿运大饭店却也可以乐于“任由堕落都市的肌理继续存在”；它使我们不再对乌托邦的允诺空存幻想，不再寄望于乌托邦世界所带来的基要政治转变；总之，对于这一切，后现代空间都让我们终止期望，终止一切的欲求。

我以为上述这种阐释法的最佳印证之一肯定就是“鸿运”本身所具备的巨大反射玻璃幕墙这外壳。我在上面曾经提过一种解释，把反映的现象视作发展再生产技术的一种手段。可我现在要提出一个不同的看法，但这新的解释却不必跟原来的分析互相排斥。我们愿意在此强调的是，建筑物的玻璃幕墙外壳究竟如何排拒建筑物以外的都市现实。这种排斥，其实可以在日常生活里找到类似的印证。我指的是那些人所共爱的反光太阳护镜：一旦戴上墨镜，讲话时和你交谈的人也就无法跟你有实在的目光接触了；透过墨镜，主体对客体构成一种侵略性的权力关系。同样，鸿运大饭店的玻璃幕墙外壳也使它跟四周环境隔离起来，构成一种奇特的无位置感。也就是说，偌大的玻璃幕墙甚至算不上是一个外层，因为你无法透过这道外墙看到里面的世界；你的目光接触到外墙时，你也只能看到周围的一切在玻璃镜片上留下歪曲的影子。

让我们再回到升降机和自动楼梯的空间里来继续讨论。波特曼对这些机器特别钟情，他称升降机为“巨型的动态雕塑品”，而在他的建筑物（尤其是在凯悦饭店）里，升降机往往构成饭店内部最引人入胜的景观。升降机不停地升升降降，好比日本灯笼，好比吊篮一样，着意地渲染自身的位置，突出自身的存在。我以为我们不能把它视为纯粹用作“搬运人群的机器”（波特曼用语，源自迪士尼），不能只看它的机器成分或者实用功能。其实晚近的建筑学理论正开始借用其他学科范畴里有关叙述体的分析，更开始把人类从建筑物进出的踪迹视作一种叙述体或者故事来理解。我们走在这些动态的运输轨道上，出出入入、上上下下，利用我们的身体，通过我们的行动，充实了既存的输送轨道，体现了宏观的叙述典范。在鸿运大饭店里，现代人的行动过程更给推展到一个辩证的高峰。在这里，我的感觉是，升降机和自动楼梯不但取代了身体的具体行

动，而且更成为自我指示的最新符号——代表着行动本身的最新标志（这种现象是显而易见的，只要我们观察一下“走路”这个传统的行动形式如何在饭店的空间里演化便知）。在鸿运大饭店，走路的轨迹因升降的机器运作而得到显著强调，可是它的叙述轨迹却受到运输机器的物化取代。它们象征着传统生活里散步的“叙述体”（如今，由于升降机和电动楼梯的普及，我们差不多不需要再走路了）；由此可见，现代运输机器确是一种极富寓意的意符。值此，现代文化的自我指涉作用，又一次得到辩证的肯定与强化。结果是，现代文化不断地指向其自身的内容，不断以其文化生产作用为其指涉的内容。

要探索事情本身——走路所用的空间——我们的分析便立即面临问题。我们通过那些深具寓意的运输机器而踏足饭店大堂之际，空间的经验使人感到茫然若失。饭店的中央竖立起一个大圆柱，四周让微型的水池围绕着，外围四边更有四座互相对称的塔式大楼，大楼的四方向中沿边排列和设置了房间及升降机，房间外面的每一道走廊都面向着大堂中心那偌大的空间，层层直升，及至第六层楼，便有一个长满植物的顶盖在那里。我总觉得这样的空间使人无法运用体积的语言来体验。大家只要设身处地，便知在这个情况下体积已无法为身体所掌握。下垂的饰带，排满大堂中央偌大的空间，着意地、系统地把旅客的注意力从建筑本身的形式吸引过来。而大堂里终日人来人往，也造成一种繁忙感，使人觉得这里的空间简直给塞得满满的。你浸淫其中，就完全失去距离感，使你再不能有透视景物、感受体积的能力，整体人便融进这样一个“超级空间”之中，刚才谈到后现代的绘画和文学的时候，我曾经提及所谓深层的压抑；倘若大家有感于这种特殊的压抑未必能轻易在建筑艺术里找到印证的话，现在或许是重新考虑的时候了。大家不妨把置

身这偌大空间时所亲自体验到的侵入感，视作“无深度感”在一种新媒体中所借以呈现的相等形式。

然而自动楼梯和升降机在这里又有辩证的对立关系。可以说，升降机吊篮式的活动，正好跟大堂外被人群所充塞的空间相互辉映，构成一种辩证的补偿性关系。机器的活动带给我们一种跟大堂中央截然不同的，却竟也足以相辅相成的空间经验。设于四座塔楼里的升降机，以高速穿过天花板，冲出饭店大堂，带你到外面的空间。在升降机里面，你可以俯瞰外界的整个都市面貌。洛杉矶成为它的所指物，骤然展示在你的眼前，使你在小小的机器之中惊叹不已地屏息观看。可是这个垂直的运动本身依然是被包含在饭店的活动范围以内的：升降机终于会把你带到一个旋转的鸡尾酒廊，你踏出机器，找个位子坐下来，另外的机器又把你慢慢地旋转起来，你再一次被动地以双目接受饭店以外都市的全景。这时候，都市演化而成映象，折射、反映在鸿运大楼的玻璃幕墙上，而你坐在里面，也只能透过这片超级镜片，感受外面的都市世界。

我们还是回到饭店大堂中央的空间来，尽快地总结一下。（可来到大堂中心，我又难免注意到这里面的房间都显著地被推到整体空间的边缘；而房间外面的走廊，楼底既不高，光线又不足，整体地方是在叫人非常难堪的情况下发挥其实用功能的。此外，房间里面的摆设和品位都是极其鄙俗的。）当升降机从高处回到地面，那降落的过程是最富戏剧效果了。你从楼盖以外骤然降下，插进大堂中心，朝下面的水池直奔而去。而当你来到下面，却又别是一番境况了。当时的感受，可以说是一片混乱。人来人往，全无秩序，就好像空间必须向占用它、在它里头走路的人示威报复似的。再者，四座塔楼完全对称，但无论你身处大堂的哪一处，你都无法辨别方向。最近，大堂四处都加设了颜色标志和方向指示牌，可这都让人

觉得大家来来往往忙忙碌碌，无非歇斯底里地（可怜兮兮地）极力想在一个失去的空间里寻找旧式空间的明确坐标。这种空间转移的实际后果巨大，其中最令人难忘的要算平台上众多店家所身处的困境了。事实明确地显示，饭店自 1977 年创立以来，旅客一向不容易在这商场里找到他们要找的商店。这已是饭店里人所共知的棘手难题了。纵使你哪一次有幸碰到要找的目标，下一次你多半没那样的运气了。在这种情况下，商店自然要陷入困境，也就难免要利用特价商品招徕顾客。想来建筑师波文原先也是个商家，而且是个身家百万的建筑发展商。一个知名的艺术家同时也是成功的资本家，想及此，我们不禁要问，难道这也正揭示了一种“受压抑（者）的回归（回报）”?

言归正传，我们最后回到这一节最主要的论点上来。我认为后现代的“超级空间”乃是晚近最普及的一种空间转化的结果。至此，空间范畴终于能够成功地超越个人的能力，使人体未能在空间的布局中为其自身定位；一旦置身其中，我们便无法以感官系统组织围绕我们四周的一切，也不能透过认知系统为自己在外界事物的总体设计中找到确定自己的位置方向。人的身体和他的周遭环境之间的惊人断裂，可以视为一种比喻、一种象征，它意味着我们当前思维能力是无可作为的。这一点我已经提出过。我们最初对这种断裂在旧式现代主义的出现是必然惊叹不已的，正如太空船的惊人速度，对于汽车初面世时的司机而言，也是不可思议的。思维能力既无可作为，我们的个人主体也是无能为力的。在当前的社会里，庞大的跨国企业雄霸世界，信息媒介透过不设特定中心的传播网络而占据全球；作为主体，我们只感到重重地被困于其中，无奈力有不逮，我们始终无法掌握偌大网络的空间实体，未能于失却中心的迷宫里寻找自身究竟如何被困的一点蛛丝马迹。

新的机器

在分析波文的作品时，我很担心我所提的这种后现代空间会被人视为常规以外的，或者看似中心以外的，有如迪士尼乐园那样专门消闲的设施。既然如此，我倒愿意把这种既娱人又自满的（尽管也是惑人的）“消闲时空”，跟另一个范畴里类同的经验并列出来，让大家作个参考。我要探索的就是后现代战争的空间经验，我将集中讨论贺尔（Michael Herr）那本围绕越战经验而组成的巨著《调遣》。贺尔在语言创新上有惊人的突破，他采取一种折中主义的创作方法，使其语言空间能够容纳一连串当前社会最突出的集体语型（例如“乐与怒”的语言、黑人的语言等）。虽然融合依然是以内容的结合为重心，但这种作风仍旧可称为后现代的。要对史无前例的后现代战役作真切的恐怖叙述，绝不可能借助于任何战争小说或战争电影的传统典范。事实上，贺尔作品的众多题旨之一，正涉及旧有叙述典范的全盘崩溃；作品为我们打开一个全新的局面，为我们提供一个充满内省性的全新阅读空间。

贺尔的作品显示，一个经历过战争炮火的退伍士兵，欲求以人所共通的语言来表达他独有的经验，同样是困难重重的。在讨论现代主义时，本雅明（Benjamin）对波德莱尔（Baudelaire）曾有一番阐说，并对传统的身体官能感知习惯如何演化成为城市科技的崭新经验，也作过论述。本雅明的阐释一方面跟我们的论题不约而同地吻合，可另一方面又不能不说是不切时宜的。我们只要看看在当前后现代经验里科技的异化是如何表现的，便知今天的突破确是全新的、彻底的，也是昔日文化所无法想象的……

他自认是个活动的目标、炮火中的生还者、战争的真正孩

子。因为，除非（而那是很罕有的事）你牢牢地被牵制着、牢牢地被困起来，否则系统的设计会使你不断移动，成为活靶——当然，你得愿意留在系统中来来往往地走。这是战争地带，既来之，相信你也自然期望能有机会看到它的结束。因此，这系统的浮动目标设计，作为生存手段的一种，也就显得别具心思、理所当然了，它跟任何其他手段一样，都是别具意义的生存机器。开始的时候，它是直截了当的，让人一目了然，渐渐地整个系统便朝向一个锥体的形状迈进，移动幅度愈大你就看得愈多；看得愈多，而你冒的险（死亡的险、残废的险）也就愈大；而冒险愈大，你得放弃作为“生存者”的机会也就愈大。我们在战乱中来来去去，有时恰似一群疯癫的人，狂奔乱跑，直到自己也难以明见目标之所在。我们眼前见的，往往只是战争的表面，只在很偶然的机会里，才会出人意表地陷入炮火的深层。事实上，只要军用直升机能如公用计程车船般普及，只要人已经抽过十来支鸦片烟，或者已经到了精疲力竭的地步，只要人到了极端低落的地步，我们便会稍微安静下来，可骨子里，人心仍然是充满活动和生气的，就好像有些什么在死命地追赶我们似的……在回来之后的几个月里，我飞行时所操作过的几百架直升机开始聚合在一起，联结成为一架超级战斗机。当时我心里这样想，那简直是一件最大的男人的东西了——守护者/歼灭者，供应者/耗费者，右手/左手；足智多谋，口齿伶俐，机警精明，充满人性；炽热的钢铁材，满布森林、结成网状的粗布带，满头满脸的油脂，贴身的汗水吹凉了又给烘暖了；一边耳朵听录音带播放的乐与怒，另一边听机关枪发出的连天炮火；燃油气、暑热气、生命的气息、死亡的气息，还有死亡本身。绝不是侵略者，这死亡。［贺尔，

《调遣》(*Dispatches*) New York, 1978, PP. 8—9]

在昔日的现代主义文化里，机器（火车头、飞机）乃是现代动感的再现；到了今天，崭新的机器却只能通过动感而得到呈现。通过新的机器，我们或能掌握一种新的经验，透视后现代空间的奥秘。

六、 批评距离之撤消

我在本文所勾勒的后现代主义，乃是从历史的角度出发，而非把它纯粹作为一种风格潮流来描述。把后现代作为众多“风格”之中可有可无的一种流派来加以阐述，绝不是我所同意的分析方法，这点我必须再三强调。我要试图探索的是：“后现代”到底如何以晚期资本主义整体逻辑里的主导文化形式呈现于社会生活中。截然不同的分析方法，必定产生截然不同的思考方法；对于理解整个历史文化现象，也就自然导致不同的后果。我在提出解释时极力避免让批判性的分析沦为道德性的评价，并尝试在“历史”中探索当前的时代意识，企图以真正的辩证法来正视问题。

论者对后现代主义作正面而积极的道德评估，内容不外如下：一方面，他们以放纵的姿态一窝蜂地拥护这个“美感新世界”的创立；而另一方面，在社会和经济层面上，又以同样的热情歌颂“后工业”社会的降临。这样的分析态度当然是毫不足取的。别的拥护者，态度可能没有他们那么鲜明，可在当前社会不景气的影响下，却得到左倾政府、右倾政府，以至于许多知识分子的支持，极力营造超级的幻想，一味强调高科技的威力，奢谈下至切屑片上至机械人的救赎功能。以这样的态度对待后现代主义，我以为实在是再庸

俗不过的事了。

与此同时，我们也大有理由反对那些一味以道德标准评估后现代主义的人，他们往往从本质上斥责后现代主义的浅薄性，拿它跟现代主义伟大传统里的乌托邦式“高度严肃”的理想相比。这些负面的评价，既有来自左派势力的，也有来自极右派势力的，无可否认，后现代主义的摹拟体逻辑是有能力把旧有的现实世界转化成为电视上的形象。但它并不只是把晚期资本主义的社会逻辑再重复演绎一次：摹拟体把后现代的文化逻辑再三确定和加强了。反过来说，一些欲求积极干预历史的政治组织，要求改变历史的被动性，加强历史的驱动力量（他们的目标或是迈向社会主义式的根本改革，或是要求重建一个更纯粹、更虚幻的过去的境域）。对这种论者来说，后现代主义强调形象的文化形式，是不必严加斥责的；在他们看来，后现代主义把过去的视觉幻景、陈规典范及文化文本都加以转化了。得出来的后现代主义，扬弃了对未来的实际期望，撤消了对集体计划的无端寄托。这里，只有灾难的联想，大家对于天灾横祸有难以明喻的幻想。放弃了对于未来的实际寄望，大家却抽象地在社会层面上担心“恐怖主义”的来侵，在个人层面则受到癌症阴影的终日骚扰。从我们的角度来看，倘若能把后现代主义视为历史的现象，则在道德或者道德评价的层次来思考这个历史文化问题毕竟是犯了误用范畴的错误。我们再看看文化论者和道德论者的不同地位，一切便变得彰明显著了。道德论者跟所有其他人一样，都无法根本地置身于后现代的空间以外来提出批判；他们必须完全浸淫在后现代的新文化范畴里说话，结果是旧派的意识形态批判以及旧派的义愤填膺式的道德斥责已经完全不合时宜，再也无法实现了。

我们所提出的区别，可以在黑格尔的一个经典例子中得到印

证。黑格尔曾经把个人道德和道德教化跟社会价值以及集体实践区分为两个完全不同的范畴。不过，对于两者之间的分别，更具说服力的论证只能在马克思对唯物辩证论的阐述中找到。《共产主义宣言》可说是这方面的经典论述。马克思在此大声呼喊、提倡、教导和鼓吹以真正的辩证法思考历史发展及历史变化的问题。马克思希望提倡、教导和鼓吹的，自然就是资本主义本身的历史发展。当然，任何具特定形态的资产阶级文化倾向特性，都是马克思所要分析和批判的对象。在一段广为人知的文字里，马克思大力主张我们做一件不可思议的事：他要大家同时从正反两面来思考这个历史问题。换句话说，马克思要发挥一种特殊的思考方法，既能掌握资本主义彰明在目的劣根性，同时又能深切了解其异乎寻常、独具解放动力的优点。如何在同一个思维架构里掌握这两方面的特性而不致减弱任何一方的价值，那正是我们在评估之时要尝试做到的事。无论如何，资本主义同时是人类历史，最好和最坏的一样东西，这点我们应该充分掌握，不过，要从这个严峻的辩证使命，跌落到一个更为舒服和安全的道德立场，也是人之常情，难以避免的。然而，问题的迫切性要求我们至少尝试尽力透过文化进化的观点来思考晚期资本主义这个历史现象；至少尽力透过辩证分析的方法，从“惨剧”和“进步”的观点予以同时掌握。

这些努力为我们引来两个迫切问题；让我们就以反思这些问题来作结。我们究竟能否在后现代文化的“虚假时刻”里找到一些“真实时刻”呢？而即使我们能够找到“真理时刻”，以辩证法来检察历史发展，实际上也是难有突破的。如果我们一贯地把大家困于历史的狂澜中，系统地抹杀种种实践的机会，结果将是我们变得更加被动和无助，只能感到事事都完全不能有所作为。要讨论这两个（相关的）问题，我们必须正视它跟当前文化政治的关系，为构

造一个真正的政治文化而努力。

用这样的方法来把握问题的核心，也就立刻涉及后现代时期的真正问题了；文化的普遍命运以及文化在特定社会层面的功能。从以上的一切讨论，我们可以总结说，所谓“后现代主义”根本无法脱离晚期资本主义世界文化领域里的基本变化因素而独存。这种变化，包括了文化在社会功能上的重大改变。缺乏这个假设而空谈后现代主义是毫无意义的。昔日对于文化空间、文化功能与文化领域的讨论（最著名的莫如马尔库塞的经典文章《文化的正面性格》），一向肯定文化领域的所谓“半自主性”，强调文化产品既诡秘幽幻而又富乌托邦色彩的存在。这种存在，不论好坏，皆建基于实质生活客观基础之上。文化领域的真实功能，在于把具体世界里的诸般现象以镜映的形式反射在自身之上。这些形式包括虚有其表的假意类同，批判讽刺的尖锐控诉，以至于透过一种乌托邦式的创楚痛斥现存世界之腐朽。

文化领域的“半自主性”到底是否让晚期资本主义整体逻辑所摧毁？这正是我们当前必须正视的问题。虽然，相对的自主性确曾在一定程度上出现于资本主义的早期社会里，但说这种自主性不再存在于我们今天的文化，并不等于说就完全否定了“自主性”的价值。反之，我们要继续肯定的是，一个独立自主性在文化范畴里的消失，其实可以视之为轰动文化的一种爆炸效应。也就是说，文化的威力，在整个社会范畴里以惊人的幅度扩张起来。而文化的威力，可使社会生活里的一切活动都充满了文化意义（从经济价值到国家权力，从社会实践到心理结构）。在这种诠释下，文化的意义是崭新的，并未受到理论的消化和演述。这个论点，貌似惊人，其实正好符合我们上面讨论所谓形象社会及摹拟体时提出的说法，重点始终放在“真实”如何转化成为连串的虚假事件上。

这进一步显示我们在讨论文化政治的本质时一向最崇敬最爱戴的较为激进的观点，到今天可能已经不合时宜了。不管这些观点曾经有过多么旗帜鲜明的意义，它们今天的命运已经大不如前了。从否定性、对立性、反抗性、批判性的到内省性——这种种口号背后都有一个共同的基础，一个本质上以空间观念为本的假设：一言以蔽之，那正是人所共称（却已不合时宜）的所谓“批评距离”的确立。我们知道，在今天的所有左翼理论里，凡是有关文化政治的分析皆无法不借助于至少一种最基本的美感距离论，务求将文化行动本身置于资本的偌大存在以外。一旦有了适当的批判距离，文化实践才有机会在一个具体的立足点上攻击资本的存在。然而，我们前面的论述直接指出了一点：在后现代主义的崭新空间里，“距离”（包括“批评距离”）正是被摒弃的对象。我们浸浴在后现代社会的大染缸里，我们后现代的躯体也失去了空间的坐标，甚至于实际上（理论上更不消说）丧失了维持距离的能力了。同时，我们也已经察觉到，近年来跨国资本的庞大扩张，终于侵进及统辖了现存制度下前资本主义的据点（包括“自然”及“无意识”）。控制了这些据点，也就是操纵了发挥批判效能的最佳立足点。因此，对于左翼人士来说，所谓“同化”与“吸纳”，确是无所不在的，可惜像“同化”或“吸纳”这些流于简化的专门用语，始终未能提供一个够分量的理论基础，使人理解我们身处的境况。总之，在不同的境况中，我们都隐隐感到不论是以局部实践领域为策略基地的反文化形式（包括抗衡和游击战争等形式），或者是明目张胆地干预政治的创作形式［例如《撞击》（*The Clash*）中所反映的］，其反抗力量都难免被重新吸纳，而一切干预的形式都难免在不知不觉间被解除武装，取消了抗衡的实力。而实际上，反抗形式本身也正好隶属于对反抗形式加以吸纳的体制系统，原因是对抗的形式始终未能与

其自身和所对立的体制系统之间建立起一个真正具批判实力的距离。

至此，我们对于后现代的“真实时刻”必须再肯定一点，确指它是属于当前这个崭新的全球性空间的；它给人的感觉奇特怪异；全无道德标准，而它的原创性，又是叫人自然而然要沮丧的。所谓后现代式的“崇高”感，也只是这个“真实时刻”表现得最彰明显著的一个形式而已。事实上后现代式的“崇高”往往把人带到意识的最表层处，并且常常以一种全新的、统一而完整的空间形式呈现。虽然如此，在呈现的过程中，别有喻义的虚饰及隐藏总是难免的——这在高科技的题旨展现上尤其表露无遗；因为在呈现高科技时，空间内容依然占据最新、最显著，以及最引人注目的空间地位。无论如何，我们上面所讨论的一些后现代文化特征，都可以视为这种普遍空间对象的构成因素。

这种文化产品的意识形态是彰明显著的，要论证其真确性的一面必须依赖一个基本假设：我们所称的后现代（或者称为跨国性）的空间绝不仅是一种文化意识形态或者文化幻象，而是有确切的历史（以及社会经济）现实根据的——它是资本主义全球性发展史上的第三次大规模扩张（在此以前，资本主义曾有过两次全球性的扩张，第一次促进国家市场的建立，而第二次则导致旧有帝国主义系统的形式；这两个各有其文化特殊性，也曾各自衍生出符合其运作规律的空间结构）。在这全新的文化生产过程里，空间经验的表达难免受到歪曲，大家在探索这全新的空间经验时也往往缺乏反省精神，这自然也是一种再现（新的）现实的方法——再现现实，也自然成为一个已经过气的词语了。矛盾固然是存在的，但借用传统典范的讲法，目前这些文化试验实在可以视为一种新颖独特的写实主义形式（至少可算是反映现实的形式）。同时，表现的形式又常常

使我们远离现实，把我们跟现实割开，把现实的矛盾加以隐藏，以各种诡秘的方式企图解决矛盾，掩饰矛盾。

而所谓现实本身，乃是一个未经理论架构吸纳的全新空间，这一种空间，散布于跨国性晚期资本主义崭新的“世界系统”里，自有其邪恶的一面（其缺点是显而易见的）。但若以辩证的方法来看，在针对负面的同时，我们必须对空间构成中正面的、“前进”的因素赋予适当的评价（同理，马克思也曾为国家市场崭新的统一空间作过正面评估，列宁也对旧有帝国主义统辖下的全球性网络作过正面评估）。无论是对马克思或是对列宁来说，社会主义都不鼓吹回到一种更小型（因而便显得更少压抑、更加全面）的社会组织体系。其实马克思和列宁都能正视资本的发展在当时的社会发展过程中的地位，并视之为迈向一个更新更全面的社会主义体制的必经阶段。总之，资本主义成为一种承诺，一个架构，一项先决条件。目前，我们正处于另一个转型期，面临另一个崭新的世界体系，我们要在这庞大的体制的统辖下面对一种全球性、整体性的全新的空间。在我们正需要创造及建立全新品种的国际主义之际，现实的境况难道不是一样吗？我们不正是需要具备辩证能力的思考方法来帮助解决问题吗？昔日的国家民族主义运动（这并不限于东南亚）曾经因为社会主义革命而造成了不少恶果、而必须重新整理；晚近，这更引起左翼人士的共同关注，准备重新对这些发展进行反省。凡此种种，都正好作为我们立论的最佳佐证。

地图的需求

事既如此，我们知道在目前全新的激进文化政治里，至少有一种可行的形式，而它所附带的美学条件也正是我们所必须正视的。在论及左翼文化工作者及理论家时，我们一方面知道他们都是在资

产阶级文化传统中成长的，其历史文化渊源可追溯至浪漫主义崇高“天才”型的所谓自然表露，本能或者潜意识等形式。而另一方面，我们当然无法忘记那些在显著的历史因素下形成的日丹诺夫主义，以及其党性政治干预为文艺所带来的恶果。不论是哪一派的左翼文化工作者，在面对现代主义高峰时期盛行的资产阶级美学之时，往往引起一些保守派猛烈的反应，因而未能有力地维护艺术自古以来的教育及教训功能。事实上，在古典时期艺术的教化功能一直都不曾被人忽略（虽然，许多人只以道德的教训视之）。可是布莱希特的庞大著作至今仍未完全广为大众接受和理解。布氏力图通过创新的艺术形式，为现代主义创作模式开拓一个复杂而崭新的概念——肯定了文化与教化之间的积极关系。在下面提出的文化模式里，我也将同样地把政治艺术和政治文化的认知与教化的层面一一展现。这些不同层面的问题，卢卡奇和布莱希特曾以不同的方式（分别沿用现实主义及现代主义两种不同的模式）着意地强调过。

历史境况变了，我们今天已经不再身处古典时期的历史困境。因此，我们不可能回归到当时特定的历史境况下所产生的特定美学实践。而另一方面，我们在此要提出的空间概念，却能为大家带来一个切合我们历史境况以空间概念为基本根据的政治文化模式。下面让我把这个崭新的（假设的）文化形式暂且界定为一种“认知绘图”式美学。

在其经典著作《都市的形象》（*The Image of the City*）一书里，连殊（Kevin Lynch）告诉我们，所谓疏离的都市，归根到底，乃是一个偌大的空间，人处其中，无法（在脑海里）把他们在都市整体中的位置绘制出来，无法为自己定位，找到自我。新泽西市的坐标位置图就是个好例子。在那里，传统的标志（如历史古迹、市中心地带、自然界范图、建筑物等等）都已不再通行。连殊指出要在

传统都市里制定疏离方法，我们必须着重对地域感重新作好具体而实际的把握。我们把一个可予操作的信号系统重新组织起来，让它在我们记忆中生根，使个体能够依据信号系统，而在不断变动的多重组合中绘制出、再绘制出蛛丝马迹来。由于连殊的理论受到其研究课题的有意限制，他自己的分析只集中探索都市形式的问题；不过，倘若他的方法可以应用到全国性甚至全球性的空间上，我们或可得到一些异常有趣的成果（这正是我在此尝试要做的工作）。虽然连殊明确地指出了有关再现功能等主要问题，但我们不能太快妄下判语，对他的阐释模式轻易地用后结构主义式的批判语词予以评价。我们必须了解，“认知绘图”绝不是传统的反映摹仿说可以概括的，而要掌握其观点，则非旧有的“再现的意识形态”所能代替的。事实上，这个模式所置身的理论范畴，正容许我们重新在一个新的高点，在一个更复杂的层次来分析传统再现的问题。

在研究都市空间时，连殊所碰到的一些实证问题，跟阿尔都塞（以及拉康）学派论者对意识形态的分析不约而同地有不少意义重大的巧合之处。我们知道，阿尔都塞把意识形态重新界定为一种再现，它表达了“主体及其真实存在境况之间的想象关系”。无可讳言，这也正是认知绘图功用之所在，只不过连殊把它的分析范围局限于都市客观世界的日常生活而已。认知绘图使个人主体能在特定的境况中掌握再现，在特定的境况中表达那外在的、广大的、严格来说是无可呈现（无法表达）的都市结构组合的整体性。在连殊的分析模式里，制图法是主要的中介，我们可以在这里找出其论说的另一条线索。制图学既是一门学科，也是一种艺术。回顾它的历史发展，我们便知道连殊的模式实际上不完全属于地图绘制的范畴。对连殊来说，很明显地，创作主体只从事制图前的工作；而传统上，我们称其制作成果为路线图而非地图。路线图可以依循固定主

体或者实际旅客的行程去向而制定，制作者把途中遇见的一些显著的标志（如绿洲、山脉河流、古迹等）都一一记载在图上。路线图最完善的一种表现于航海地图；原来地中海的航海者绝少能出内海，到汪洋大海去，所以他们远航前，便需要设计完备的航海地图，好让外航时大家对各种事物能有清楚的了解。

不过指南针的出现又替航海图带来新的面向，彻底改变了路线图的问题核心，使我们可以更深入地提出及处理认知绘图的真正问题。指南针促进我们使用更复杂更丰富的思考工具来探索问题。种种新的仪器——指南针、六分仪、经纬仪等——自然而然地为我们展示了地理上及航海上一些新的问题（譬如说，传统学说对纬度的观念相当简单，欧洲航海家出海时还单凭肉眼来观察非洲海岸线之种种动态。后来，有了指南针，航海者便能利用它来决定经度，探讨如行星表面曲度等既复杂又深奥的问题）。除此以外，指南针更为我们提供一整套全新的坐标，使我们可以对个体与整体之间的关系重新掌握。而个体与整体的关系经过星群组合及新式仪器（如三角测量器）的中介，我们也需要特别加以考虑，如此看来，广义的认知绘图正要求我们把经验资料（主体的实际方位）跟非经验的、抽象的、涉及地理整体性的种种观念互相配合调节。

最后，我们要知道世界第一个地球仪于1490年发明了，梅氏投影制图法（Mercator projector）也差不多在同一个时期面世——这些最新的发展为制图学开拓了第三个面向。用今天的术语来讲，在第三面向的制图学领域里，我们可以分析再现符码的性质，研究各种媒体的内在结构，更可以撇开绘图法所涉及的单纯反映观，深入探讨再现语言本身一整系列更新颖、更基本的问题。（具体的问题包括一种几乎可说是无法解决的难题，好比说：如何把弯曲的空间转移到平面图上。）由此可见，虽然在地图绘

制的各个不同的历史时刻中，科学的进步以至于辩证的推展都不断造成新的突破、新的成果，但真正完美无缺的地图始终是不可能存在的。

社会绘图的象征

我们把上述一切转译到阿尔都塞意识形态的问题组合里，值得注意的有两点。

首先，阿尔都塞促使我们以社会空间的概念来重新思考特定的地理学和绘图学上的问题。譬如说，在处理某个社会空间时，我们可以针对特定的社会阶段以及在其本国和国际上的境况来进行分析。充分地掌握了认知地图基本的形式后，我们便能找出自己跟本地的、本国的、以至国际上的阶级现实之间的社会关系。这种后现代/跨国际空间所带来的种种困难都是赤裸裸的事实。要知道制图的困难不光是理论的问题，而是具有急切而确实的政治影响的。第一世界的一些主体经验在此可以引用为例。在这里，主体经验皆以具体形式占据着我们的"后工业"社会。在这个全新的境况下，传统生产方式已不复存在，而古典的社会阶级也不复见了。种种崭新的信念，对于政治实践则有非常直接的影响。

第二点要提出的是，用拉康的学说作为阿尔都塞理论的基础，的确能够提供新的观点，使我们的分析方法更加丰富，阿尔都塞把昔日经典马克思主义对科学和意识形态之间的区别重作解释，对于我们仍有参考价值。在阿尔都塞所提的经验世界里，个体寻求自我定位，发掘个人在日常生活中的种种体验，而作为生物个体，我们必然受制于世上种种单一"观点"的规范。阿尔都塞把这些实际经验跟抽象知识领域里的一切对立起来。而根据拉康的说法，隶属于抽象知识领域里的任何东西，绝不会让任何实在的个体所把握，任

具体的观点所定位；反之，它只能由一种结构上的空悬位置所组成，在结构的空间中体现，这个结构的空间，阿尔都塞称为“把握知识的主体”，一种知识的主体领域。那不等于说，我们不能以抽象或“科学”的方法来认识世界及其整体性。事实上，马克思主义的“科学”提供了一种抽象的思维方法，让我们可以认识世界，可以透过理念的架构来掌握世界。举例说，曼德尔（Mandel）的巨著即为我们提供了一个丰富而深奥的知识体系。当然，曼德尔所说的这个全球性世界系统绝非不可知的事物——我们只能肯定地说，宏观的世界及其整体性的确是无可再现的东西，但这跟不可知论是截然的两回事。

换句话说，阿尔都塞的方程式标志着实际经验跟科学知识之间的一个隙缝、一种断裂。如此，意识形态实际上发挥了特别的功能，利用全新的方法把经验和知识两个截然不同面向的范畴联结在一起。从历史观点来看阿尔都塞的全新“定义”，我们就能发现，在不同的历史境况里，联系着功能意识形态和具体生活意识形态这两种生产过程的方法也是因时而易的。最重要的就是，有些历史境况并不容许任何联系的实现——而我们目前正处于这样的历史境况，这样的历史危机中。

可拉康的系统不只是二重性的，而且是三重性的。阿尔都塞派马克思主义所提的意识形态和科学的二分法，只能说跟拉康理论里三大层次中“想象”和“真实”的对立关系这一环相似。但这也只涉及拉康系统里三大功能之二。而另一方面，我们在绘图法上大做文章，最后发现了一种辩证关系。事实上，绘图法为我们提出一种独特的再现功能——那也就是个别语言或媒介的语码系统及能量范畴之间的辩证关系。这个新的发现让我们想起，大家一直忽略了拉康系统的第三个面向：“象征”的层次了。

"认知绘图"的美学，必须正视此一巨大难题，掌握极其繁复的再现辩证法，创造出全新的形式。"认知绘图"正可提供这种一个具教育作用的政治文化，务使个体对其自身处于整个全球性世界系统中的位置有所了解，并加以警觉。这不等于说我们鼓吹采用昔日的机械设备，或重归旧有的、更透明的国家空间；我们也不是提倡重新守在传统的典范，寄居于既保险又安全的透视观或摹拟观之中。

本文所讨论的全新政治艺术，假使可行的话，我们必须能紧握后现代主义的真理。也就是说，我们要掌握后现代主义文化的基本对象——坚持守望在跨国性的世界空间里。与此同时，这新的政治艺术确曾成功地突破传统再现的形式，并且采用全新的、前所未有的文化模式，把那崭新的世界空间予以呈现。至今，我们都知道，在这后现代空间里，我们必须为自我及集体主体的位置重新界定，继而把进行积极奋斗的能力重新挽回。就目前的现状而言，我们参与积极行动及斗争的能力确是受到我们对空间以至社会整体的影响而消退了、中和了。倘使我们真要解除这种对空间的混淆感，假如我们确能发展一种具真正政治效用的后现代主义，我们必须合时地在社会和空间的层面发现及投射一种全球性的"认知绘图"，并以此为我们的文化政治使命。

处于跨国资本主义时代中的第三世界文学*

从最近同第三世界知识分子的交谈中可以看到，他们执着地希望回归到自己的民族环境之中。他们反复提到自己国家的名称，注意到“我们”这一集合词：我们应该做些什么、我们应该怎样做、我们不应该做些什么，我们如何能够比这个民族或那个民族做得更好、我们具备自己独有的特性，总之，他们把问题提到了“人民”的高度上。这不是美国知识分子讨论“美国”的方式，事实上人们也许会感到这纯粹是“民族主义”的旧话题，是一个早已在美国被合理地清算了的问题。但是，在第三世界里（同时也在第二世界中的主要地区里）某种民族主义是十分重要的，因此我们有理由质问民族主义到底是否真的不妥当。实际上，一些非滥用和较为有经验的第一世界（欧洲多于美国）的智慧中的教训是否在于促使第三世界国家尽快超越民族主义呢？我认为柬埔寨、伊朗、伊拉克的已能预期到的结局不能表明除了受到全球性的美国后现代主义文化影响

---

* 原题“Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text*, *no.* 15, *Fall* 1986. © *Duke University Press. Translated by permission of Duke University Press.*

本文是作者在为加州大学圣地亚哥分校已故同事和友人罗伯特·艾略特（*Robert Elliott*）而举行的第二次纪念会上的讲演稿。——译注

中译：张京媛

之外，这些国家的民族主义可以被取代。

我们可以对诸如第三世界文学一类的非准则形式的文学的重要性和利害关系进行许多辩论，但是一种借用敌手的武器的论点是十分自我挫败的：这种论点企图证明第三世界的文本与准则本身的文本同样“伟大”。仅举一例来证明其论点的目的：如果说非规范形成的人物达西欧·海姆特（Dashiell Hammett）与陀思妥耶夫斯基同样伟大，那么海姆特便可以成为准则形式的人物。这种论点抹煞所有构成次文类的“髓质”形式的痕迹，导致立即的失败。陀思妥耶夫斯基的热忱读者读了几页海姆特的书马上便会感觉到他们无法找到读陀氏作品时的那种满足。对于非准则文本的全然相异保持沉默是没有什么好处的。第三世界的小说不会提供普鲁斯特或乔伊斯那样的满足。也许更为有害的是这种倾向可以使我们想起我们第一世界文化发展中的过时了的阶段，该我们得出结论：“他们还在像德莱赛或舍伍德·安特逊（Sherwood Anderson）那样写小说。”

为这种沮丧辩解的方法之一是说它深深地依附于现代主义创新——如果不是式样改革——的韵律；这种辩解不是道德的辩解，即不是历史主义式的辩解，而是对我们在后现代主义的现实之中的禁锢提出了挑战，号召重新估价我们自己的文化遗产和它现在似乎已经过时的环境和式样。

但我现在以一种不同的方式来辩解：这些对第三世界文本的反应完全是自然的，十分易于理解，而且也非常狭隘。如果规范的目标在于限制我们的审美同情心，通过阅读一小部分有选择性的文本而发展我们丰富微妙的感性知识，不鼓励我们阅读其他任何文本或以不同的方式来阅读，那么，这便是人文的贫困。确实，我们对那些往往不是现代派的第三世界文本缺乏同情心这种状态本身，就是富人对世界上其他地方确实还有人生活在水深火热之中的现实的更

深层的惧怕——那些人的生活与美国郊区的日常生活完全不同。美国城市郊区的居民过着一种受庇护的生活，不必面对困难，不必对付城市生活的复杂性和挫折感，这倒没有什么值得感到特别不荣誉的，但也不值得感到特别骄傲。此外，有限的生活经验通常不利于对类型全然不同的人民的广泛同情（我在此指的是从性别、种族直到社会阶层和文化的不同）。

所有这些影响阅读过程的方式如下：对于具有由我们自己的现代主义所形成的欣赏能力的西方读者来说：一部流行的或社会写实的第三世界的小说——虽然不是立即感到的——似乎是曾经阅读过的作品。我们感到，在我们与这部陌生文本之间存在着另外一个读者，或者说是大写的异己读者（the Other reader)。对于这个异己读者来说，一种我们认为是老生常谈或幼稚的叙事方式具有我们所不能分享的信息的新鲜感和对社会的关注。这样，我所讲的惧怕和抵制，同我们自己对与我们全然不同的异己读者的不一致的感觉有关；如果我们希望同异己的“理想读者”能有足够的相同之处——也就是说，能有效地阅读这个文本，就必须放弃许多对我们个人来说是十分宝贵的东西，承认一种陌生因而可怕的存在和环境——一种我们不了解和情愿不去理解的存在和环境。

让我回到规范的问题上来，我们为什么必须只读某种类型的书籍呢？没有人建议我们不应该阅读那些书，但是我们为什么不去阅读别的类型的书呢？我们毕竟没有被运载到伟大书籍名单的制造商所钟爱的“荒岛”上去。事实上——这是我辩论的关键一点——不管我们愿意与否，我们一生都在“阅读”许多不同的文本，我们生存的许多时间消耗在与我们的“伟大书籍”截然不同的大众文化的权力领域之中，在难免破裂的社会中各个分隔间里过着一种双重的生活。需要意识到我们甚至比这更为根本地分裂着，而不是紧紧抓

住那种特殊的“中心的主体”和统一的自我特征的幻影。我们可以做得更好一些，诚实地面对全球范围的分裂的事实；这种正面相对是一个文化的开端。

对我使用的术语“第三世界”的最后一点意见：我采取对这个表达方式的批评观点，反对抹煞非西方国家和环境内部之间的深刻不同之处（确实，这种基本相互对立之一——在庞大的东方帝国的传统与那些后殖民地的非洲各国的传统之间——将在下面的论述中起关键性作用）。我不认为诸如此类的表达方式能够表明在资本主义第一世界、社会主义集团的第二世界，以及受到殖民主义和帝国主义侵略的其他国家之间的根本分裂。我们蔑视那种相互对立关系——例如在“发达国家”和“不发达国家”或称“发展中的国家”之间——在意识形态上的含义。较为新颖的南北二方位论的概念具有十分不同的意识形态内容和含义。这个概念则由非常不同的人们使用着，然而这个概念仍然意味着对“集中理论”的毫无质疑的接受——按照这个观点，苏联和美国在很大程度上是一码事。我以本质上是描述的态度来使用“第三世界”这个名词。我不认为反对这种用法的意见同我正在进行的辩论有特别的关联。

在本世纪的80年代里，建立适当的世界文学的旧话题又被重新提出。这是由于我们自己对文化研究的概念的分解而造成的，我们清楚地认识到自己周围的庞大外部世界的存在。因此，我们可以——作为“人文主义者”——承认我们挂名的领袖威廉·班尼特（William Bennett）对当前人文主义的批评是贴切的，而不用对他令人尴尬的结论感到满意：他的解决办法是开列另一个枯竭的希腊—犹太文化主导的西方文明种族中心论的伟大书籍的目录，所谓“伟大的文本、伟大的精神、伟大的思想”。人们不禁要用班尼特本人曾赞同地引用过的梅纳德·马克（Maynard Mack）提出的问题来质

问班尼特本人："一个民主的国家怎么能够支持已被他们自己的形象戳穿了的自我陶醉的一小撮人呢?"目前的形势的确为重新思考我们的人文学科的课程而提供了一个有利的机会——重新检验我们传统的"伟大书籍"、"人文学科"、"大学一年级文学概论课"、"重点课程"的废墟和遗迹。

在今天的美国重新建立文化研究需要在新的环境里重温歌德很早以前提出的"世界文学"。任何世界文学的概念都必须特别注重第三世界文学，这是我今天要讲的广泛的题目。

鉴于第三世界中的各民族文化和各地区的具体历史轨道的多样化，要提出一个第三世界文学的总体理论未免太冒昧。那么，我所提的第三世界文学只是临时性的，旨在建议研究的具体观点和向受第一世界文化的价值观和偏见影响的人转达那些明显被忽略了的文学的利害关系和价值。我们从一开始就必须注意到一个重要的区别，即所有第三世界的文化都不能被看作人类学所称的独立或自主的文化。相反，这些文化在许多显著的地方处于同第一世界文化帝国主义进行生死搏斗之中——这种文化搏斗的本身反映了这些地区的经济受到资本的不同阶段或有时被委婉地称为现代化的渗透。这说明对第三世界文化的研究必须包括从外部对我们自己重新进行估价（也许我们没有完全意识到这一点），我们是在世界资本主义总体制度里的旧文化基础上强有力地工作着的努力的一部分。

如果是这样的话，首先需要区别处于资本主义渗透时的旧文化的本质和发展，我认为用马克思主义的生产方式的概念来检查这些旧文化很有启发性。当代历史学家似乎正在取得一致的看法，认为封建主义的具体情况是由罗马帝国或日本武士道的崩溃而直接发展到资本主义的一种形式。别的生产方式则不同，它们在资本主义开始实施自己的具体方针和取代旧的生产方式之前就已经被暴力打得

分崩离析。当资本主义逐渐扩张到全球时，我们的经济制度遇到两种非常明显的生活方式，体现出抵制我们的经济制度之影响的两种十分不同的社会和文化。一是所谓原始或部落社会，二是亚细亚生产方式，也称为庞大的官僚帝国制度。非洲的社会和文化，当它们成为19世纪80年代以后有组织的殖民地的对象时，提供了资本社会和部落社会共生的最显著的例子；中国和印度则是资本主义卷人所谓亚细亚方式的巨大帝国之中的另一个十分不同的例子。我下面要举的例子以非洲和中国为主；当然，拉丁美洲的特殊情况也必须顺便提到。拉丁美洲是第三种发展的方式——把对早期帝国制度遭到破坏的集体记忆重新输注进古代或部落之中。这样，早期名义上的征服对拉丁美洲来说是一种间接的经济渗透和控制——非洲和欧洲只有在50年代和60年代消灭殖民化之后才遇到这种情况。

如此初步区分之后，让我做出一个总的假设，指出所有第三世界文化生产的相同之处和它们与第一世界类似的文化形式的十分不同之处。所有第三世界的文本均带有寓言性和特殊性：我们应该把这些文本当作民族寓言来阅读，特别当它们的形式是从占主导地位的西方表达形式的机制——例如小说——上发展起来的。可以用一种简单的方式来说明这种区别：资本主义文化的决定因素之一是西方现实主义的文化和现代主义的小说，它们在公与私之间、诗学与政治之间、性欲和潜意识领域与阶级、经济、世俗政治权力的公共世界之间产生严重的分裂。换句话说：弗洛伊德与马克思对阵。我们竭尽全力从理论上克服这种巨大的分裂，只能重申这种分裂的存在和它对我们个人和集体生活的影响之力量。我们一贯具有强烈的文化确信，认为个人生存的经验以某种方式同抽象经济科学和政治动态不相关。因此，政治在我们的小说里，用斯汤达的规范公式来表达，是一支“在音乐会中打响的手枪”（意指十分不协调）。

尽管我们可以为了方便和分析而保留主观、客观、政治等等的分类，它们之间的关系在第三世界文化中是完全不同的。第三世界的文本，甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋力的文本，总是以民族寓言的形式来投射一种政治：关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。难道需要我补充说正是这种政治与个人十分不同的比率导致我们初读第三世界文本时感到陌生、感到与我们所熟悉的西方阅读习惯格格不入吗?

这种寓言化过程的最佳例子是中国最伟大的作家鲁迅的第一部杰作《狂人日记》(1918)。西方文化研究忽略了鲁迅是件令人遗憾的事，这不是以无知为借口所能弥补的。任何西方读者初读《狂人日记》时会感到它是我们用心理学语言称之为“精神崩溃”的记录。这是一个受到精神幻觉骚扰的病人的笔记和观察，他相信在他周围的人中间隐藏着一个可怕的秘密，不断增加的事实证明他们都是食人动物。在幻觉发展到高潮时，叙事人感到自己失去了安全感，有可能被吃掉。他觉得他的哥哥就是一个食人动物。几年前他的小妹妹不是因病而死，而是被家人谋杀了。对于一个精神病患者来说，这些观察是客观的，不受内省机制的支配。患幻想狂症的病人看到他周围世界里的邪恶眼光，听到他哥哥和医生之间的谈话，并真实和客观地（或现实地）把他的所见所闻记录了下来。不必详细地引用西方或第一世界对这种现象的理解。弗洛伊德对施莱伯尔的幻觉所做出的解释对鲁迅所列的案例完全适用：空洞化了的世界和力比多的严重萎缩（施莱伯尔形容为“世界灾难”），随之而来的是调节明显不完善的幻觉机能的尝试。弗洛伊德解释道：“幻觉的形成，那种我们认为是精神疾病的产物，事实上是康复的尝试、重建的过程。”

被重建的是处于我们自己的世界表面之下的一个恐怖黑暗的客

观现实世界：揭开或揭露了梦魇般的现实，戳穿了我们对日常生活和生存的一般幻想或理想化。这个过程的文学效果同西方现代主义尤其是存在主义的某些过程相似。与某些老式现实主义不同，在这里叙事作为对现实和幻觉的试验性的探究，预先假定存在着某些先验的“个人知识”。换句话说，读者必须具有相应的经验，无论是身体的疾病或精神上的危机，亲身体验过我们无法从精神上逃脱的不幸异化了的现实世界，这样才能真正欣赏鲁迅所描绘的噩梦的极其恐怖。这种现象由“抑郁”一类的词汇心理化了，又被反射到了病理学的异己身上（the pathological Other)，改变了这种经验的形状。处理这种经验的相应的西方文学手段——我在考虑康拉德《黑暗之心》里克尔茨临终前的原型式的低语：“恐怖！恐怖！”——再现了这种恐怖，把它改变成个人化和主观的“心境”，这种心境只能由一种审美的表达方法体现出来——那种不可言喻、难以名状的内心感情，其外部只能由像譬如疾病状一类的外壳标志出来。

但是我们很难适当地欣赏鲁迅文本的表达力量，如果我们体会不到文本中寓言式的共振。因为很清楚，那个病人从他家庭和邻居的态度和举止中发现的吃人主义，也同时被鲁迅自己应用于整个中国社会：如果吃人主义是“寓意”的，那么，这种“寓意”比文本字面上的意思更为有力和确切。鲁迅指出，中国在大清帝国末期和民国之初被分割肢解、停滞不前，而鲁迅的同胞们“确实”是在吃人：他们受到中国文化最传统的形式和程序的影响和庇护，在绝望之中必须无情地相互吞噬才能生存下去。这种吃人的现象发生在等级社会的各个层次，从无业游民和农民直到最有特权的中国官僚贵族阶层。值得强调，吃人是一个社会和历史的梦魇，是历史本身掌握的对生活的恐惧，这种恐惧的后果远远超出了较为局部的西方现实主义或自然主义对残酷无情的资本家和市场竞争的描写，在达

尔文自然选择的梦魇式或神话式的类似作品中，找不到这种政治共振。

现在我要对《狂人日记》的文本补充四点，这四点将分别涉及故事中的力比多、寓言的结构、作为第三世界文化生产者的鲁迅本人的作用和由故事双重结局所引起的对未来的看法。在讨论这四个方面时，我将要强调第三世界文化的动力和第一世界文化传统的动力之间在结构上的巨大差异。

我在前面已经提过，在第三世界文本中个人和社会经验里的力比多和政治因素之间的关系，同西方对这个问题的看法以及形成我们自己存在的西方文化形式截然不同。我可以用下面的几点概括这个不同或相反特征：在西方，按照惯例，政治参与是以我刚才谈的那种公私分裂的方式而受到遏制和重新被心理化或主体化的。例如，我们都很熟悉那种用俄狄浦斯式的反抗来解释60年代的政治运动的论点，不需我多费口舌。这种解释是我们悠久传统中的片段。也许人们不大理解政治参与依靠什么被重新心理化了，以及为什么要用怨恨的主体动力和有关独裁主义者的性格来解释政治参与，但是仔细阅读从尼采和康拉德的反政治的文本直到最新的冷战宣传就会明白这一点。

在此我希望讨论西方文本中的政治参与和心理化在第三世界文化中的反响。在第三世界文化中，心理学，或者更为确切地说力比多，应该主要从政治和社会方面来理解（我下面要谈的仅仅是推测，非常需要中国问题专家的订正。我仅举一个方法论的例子，而不是提出关于中国文化的“理论”）。伟大中国古代帝王的宇宙论与我们西方人的分析方法不同：中国古代关于性知识的指南和政治力量的动力的文本是一致的，天文图同医学药理逻辑也是等同的。西方的两种原则之间的矛盾——特别是公与私（政治与个人）之间

的矛盾——已经在古代中国被否定了。鲁迅文本中的力比多中心并不是指性欲，而是关于口腔阶段，那种关于吃、消化、吞咽、排泄等等一系列躯体的问题，提出一些基本的分类，例如清洁与不清洁的区分。不仅中国烹饪具有超级象征意义的复杂性，而且吃的艺术和实践在整个中国文化上扮演了中心角色。中国词汇有关性欲方面的丰富词汇与吃的语言缠绕在一起。“吃”在普通汉语会话中有多种用途，例如一个人“吃”了一惊，“吃”了一吓。“吃”在中国文化中的地位是非常重要的。认识到这一点，我们就能更好地理解这一块极度敏感的力比多区域的重要性，理解鲁迅运用“吃”来戏剧化地再现一个社会梦魇的意义。——而一个西方作家却仅仅能从个人执迷、个人创伤的纵深度来描写这种现象。

鲁迅的小故事《药》描写了另一种消化系统的作用。这个故事叙述一个濒死的儿童——在鲁迅的著作中儿童之死是经常的话题——吃了他的父母为他弄到的“灵丹妙药”。鲁迅认为传统中药集中反映了中国传统文化中难以言喻和富有剥削性的虚伪一面。鲁迅在为自己第一部小说集所写的十分重要的前言里叙述了他的患肺结核的父亲的病情和死亡。他的破落家庭的财富不断地消耗在购买贵重、稀少、奇异和荒唐的药品上。出于愤怒的象征意义，鲁迅决定到日本去学习西方医学，后来他选择了文化生产的对政治文化的详尽阐述是政治医药最有效的形式。作为一个作家，鲁迅是一个诊断家和医治者。在《药》这个可怖的故事里，对那个作为传宗接代的唯一希望的男孩的医治是一个沾满了刚被杀死的囚犯的鲜血的大白馒头。当然，这个男孩到底还是死了。那位国家暴力的不幸牺牲者（所谓罪犯）是一个政治活动家，他的坟墓被从未出场的同情者神秘地置上了花环。分析此类故事时，我们必须重新思考我们对叙事中的象征意义的习以为常的理解（例如我们通常把性欲和政治对

等起来)。在这里，叙事是相互联系和影响的一套环扣——医疗上的吃人主义、家庭背叛和政治倒退最终在贫民墓地上相遇。

在西方早已丧失名誉的寓言形式曾是华兹华斯和柯尔雷基的浪漫主义反叛的特别目标，然而当前的文学理论却对寓言的语言结构发生了复苏的兴趣。寓言精神具有极度的断续性，充满了分裂和异质，带有与梦幻一样的多种解释，而不是对符号的单一的表述。它的形式超过了老牌现代主义的象征主义，甚至超过了现实主义本身。我们对寓言的传统概念认为寓言铺张渲染人物和人格化，拿一对一的相应物作比较。但是这种相应物本身就处于文本的每一个永恒的存在中而不停地演变和蜕变，使得那种对能指过程的一维看法变得复杂起来。

在这里，鲁迅的作品对我们有启发作用。虽然鲁迅的短篇小说和小品文没有进一步发展为长篇小说，他在描写不幸的苦力阿Q的逸事时采取了长篇小说的形式。阿Q成为关于某种中国式态度和行为的寓言。很有趣的是形式的扩大决定了语调或文类叙述话语的变化——那种因死亡和绝望而受难的静止和空虚：“屋子不但太静，而且也太大了，东西也太空了。”——转变成更为恰宜的卓别林式的喜剧材料。阿Q的复原力来自不寻常的——其实这在文化上是非常规范和熟悉的——克服羞辱的技巧。当阿Q被他的敌手击败了时，他镇静地反思：“‘我总算被儿子打了，现在的世界真不像样……’于是也心满意足地得胜地走了。”敌手们让阿Q承认自己不是人而是畜牲。相反，他告诉他们他比畜牲还不如：“我是虫豸——还不放么?”“然而不到十秒钟，阿Q也心满意足地得胜地走了，他觉得他是第一个能够自轻自贱的人，除了‘自轻自贱’不算外，余下的就是‘第一个’。”当我们回想起满清王朝临灭之时的那种引人注目的自尊感和对仅拥有现代科学、战舰、军队、技术和势力的洋鬼

子的高度蔑视，我们就能更好地理解鲁迅讽刺的历史和社会主题。

阿Q是寓言式的中国本身。然而使整个问题更为复杂化的是欺压他的人——那些喜欢戏弄像阿Q一样的可怜牺牲品，从中取乐的懒汉和恶霸——也在寓言的意义上是中国。这个十分简单的例子说明寓言的容纳力，它能引起一连串的性质截然不同的意义和信息。阿Q是受到外国人欺辱的中国，这个中国非常善于运用自我开解的精神技巧，不把欺辱当作欺辱，也不去回想它。但是在不同意义上，欺压者也是中国，是《狂人日记》中自相吞食的中国，它无情地镇压在等级社会中的更弱和更卑下的成员。

所有这些逐渐地使我们接近了作为第三世界作家的问题，也就是知识分子作用的问题。在第三世界的情况下，知识分子永远是政治知识分子。第三世界对我们今天的教训再没有比这一点更为及时和迫切了。在我们中间，“知识分子”一词已经丧失了其意义，似乎它只是一个已经灭绝了的种类名称。我最近去了一趟古巴，参观了哈瓦那郊区的一个大学预备学校，更加深刻地体会到这个空缺的不可思议。看到一个同第三世界十分相同的社会主义国家里的文化课程，作为美国人我感到羞愧。在三四年之内，古巴十几岁的青年学习荷马的诗、但丁的《神曲》、西班牙的经典戏剧、欧洲19世纪的伟大现实主义的小说、当代古巴的革命小说等等。我发现最富有挑战意味的一门课专门研究知识分子的作用：文化知识分子同时也是政治斗士，是既写诗歌又参加实践的知识分子。他们的榜样是胡志明和安哥拉革命领袖纳托。当然，榜样的选择明显地取决于文化。我们自己相应的人物也许会是较为熟悉的杜·博斯（DuBois）、C. L. R. 詹姆斯、撒特·聂鲁达（Neruda）、布莱西特·卡兰太依（Kollontai）、路易丝·米歇尔（Louise Michel）。如果我们要建议在美国教育界建立一个崭新的人文学科，就必须把对知识分子作用

的研究算为主要的构成部分。

我已经谈到过鲁迅选择自己的文学职业与他从事医学研究有关。但是我们需要更详细地讨论他的《呐喊》的自序。这个自序不仅是理解第三世界艺术家的状况的十分重要的文料，而且本身也同任何伟大的故事一样是一个充实的文本。当鲁迅的朋友兼未来合作者要求他发表作品时，鲁迅讲了一个小寓言作为自己的答复，这个寓言戏剧化了他进退两难的境地：

> 假若一间铁屋子，是绝无窗户而万难破毁的，里面有许多熟睡的人们，不久都要闷死了，然而是从昏睡入死灭，并不感到死的悲哀。现在你大嚷起来，惊起了较为清醒的几个人，使这不幸的少数者来受无可挽救的临终的苦楚，你倒以为对得起他们么？

在这个对于第三世界知识分子来说似乎没有希望的历史阶段里（中国共产党刚刚成立，中产阶级革命的失败已露端倪）——找不到解决的办法和实践——这种局面同获得独立后的非洲知识分子的情况相同，在历史的地平线上又失去了政治的视野。在文学上反映这种政治彷徨是叙事上的封闭，关于这一点，我们将在后面更详细地论述。

我们需要在马克思主义的传统里重新找出“文化革命”的意义。我所讲的“文化革命”不是指现代中国历史上的十年浩劫。列宁首次使用“文化革命”这个词，它指扫盲运动和处理普通的学术和教育上的新问题。在这一点上，古巴是近代历史上最令人感叹和最成功的例子。然而我们必须扩大“文化革命”的概念，让它含有很多看起来非常不同的侧重点：葛兰西（Gramsci）、威尔汉姆·莱

赫（Wilhelm Rerch)、福兰斯·范农（Frantz Fanon)、赫伯特·马尔库塞（Herbert Marcuse)、鲁道夫·巴罗（Rudolph Bahro)、保罗·福赫（Paolo Freire)，这些人的名字也许能表明这些侧重点的范围和主要观点。这些人的著作中所指的“文化革命”依赖于葛兰西所称的“臣属”(subalternity)。“臣属”是指在专制的情况下必然从结构上发展的智力卑下和顺从遵守的习惯和品质，尤其存在于受到殖民化的经验之中。习惯于主体化和心理化的第一世界的人们往往会误解“臣属”。“臣属”不是心理方面的问题，尽管它控制心理。我们应该以某种非心理化、非归纳主义、非经济主义和非物质主义的方式来重新组合“臣属”的意义，将其投射进客观或集体精神的领域里，因此我提议选择“文化臣属”的概念。当一个心理结构是由经济和政治关系而客观决定时，用纯粹的心理疗法是不能奏效的。然而，也不能完全地按照经济和政治的转化方式来对待“臣属”，因为习惯依然残留着有害和破坏的效力。如果我们要理解第三世界的知识分子、作家和艺术家所起的具体历史作用的话，我们必须在这种文化革命（目前对我们来说是陌生和异己）的语境之中来看待他们的成就和失败。作为第一世界的文化知识分子，我们把我们的生活和工作的意识局限在最狭隘的专业或官僚术语之中，具有一种特殊的臣属性和负罪感，只能加剧这个恶性循环。文学作品可以是政治行动，引起真正的后果，这在我们许多人看来不过是沙皇俄国的文学史或现代中国本身的奇特性而已。但是我们应该也考虑到，作为知识分子，我们可能正酣睡在鲁迅所说的那间不可摧毁的铁屋里，快要窒息了。

那么，叙事上的封闭和叙事文本同未来的关系不仅仅是形式或文学批评的问题。《狂人日记》事实上有两种截然不同和互不协调的结局，我们可以从作者本人对自己社会的犹疑和焦虑方面来分

析。一个结局是那位患狂想症的病人无法忍受吃人主义而发出了呼叫，他向空虚投入的最后的一句话是："救救孩子……"另一个结局是在序言部分，当那个病人的哥哥（所谓吃人者）见到叙事人时高兴地说："劳君远道来视，然已早愈，赴某地候补矣。"在故事的开头便宣布了梦魇的无效，那个患妄想症的幻觉者透视表面而见到了恐怖的现实，从而感激地回到了幻觉和遗忘的领域，重新在官僚势力和特权阶层里恢复自己的席位。只有付出这个代价、只有复杂地运用同时存在和对立的信息，叙事文本才能够展现对真正未来的具体看法。

我们的基本政治任务之一就是不停地提醒美国公众，别的民族情况十分不同于美国。但是在这点上，我们应该加上一句，提醒"文化"概念本身所具有的危害性。我对中国"文化"所做出的推测不可能是完全的，如果我不加一句话说我们不能停止在"文化"的这个意义上。我们应该想象这样的文化结构和态度首先本身就是对现实的基础结构（例如经济和地理结构）的极其重要的反应。它企图解决更为基本的矛盾——企图战胜产生基本矛盾的环境，作为实在的文化形式生存下来。这些文化形式成为后代人所经历的客观情况，例如曾经是解决困境的方法之一的孔子儒学在20世纪变成新出现的障碍的一部分。

我也不认为文化"特征"或民族"特征"的概念是完整的。一般后结构主义者对曾经是资产阶级个人主义的统一自我的所谓"中心主体"进行攻击，然后他们却又使这个统一心理的意识形态的蜃景以集体特征的教义形式得到复苏，这是不公正的。宣扬集体特征需要从历史的观点上进行评价，而不是从一些教条主义和无场所的"意识形态分析"的立场上来评价。当第三世界的作者（对我们）使用这一意识形态的价值观时，我们需要严密地检验其具体

的历史背景，从而理解他们有策略地使用这一概念的政治效果。例如鲁迅当时对中国“文化”和“文化特征”的批判具有强有力的革命效果——这种革命的效果在后来的社会结构中也许获取不到。这也许是以较为复杂的方式来讨论“民族主义”的问题。

关于民族寓言，应该首先提到它在西方文学中的存在形式，以便理解它同第三世界的民族寓言在某些结构上的不同之处。我想举班尼托·皮拉斯·卡多斯（Benito Perez Galdos）的著作为例——他的著作是19世纪现实主义最丰富的成果里的最后一个。卡多斯的小说比许多更为著名的欧洲小说更具有明显的寓言性（从民族主义的意义上来看）。尽管19世纪的西班牙严格地说不属于边缘性的国家，但是同英国或法国相比较时却当然是半边缘性的国家。卡多斯的小说《佛吐娜塔和贾辛塔》（*Fortunatay Jacinta*，1887）里描写一个男人在题目中提到的两个妇女——妻子和情人、中上层妇女和“人民”的妇女——之间来回周旋。其政治寓言却指他在民族与国家之间、在1868年共和革命和1873年波旁复辟之间的犹豫。在这里，阿Q式的寓言指涉的“游离”或转移的结构也起了作用：佛吐娜塔已经结了婚，在“革命”和“复辟”之间的游移也同样适用于她，因为她离开了自己合法家庭去追随自己的情人，被情人遗弃以后又返回到家庭之中。

卡多斯的小说具有多种选择的性质：我们可以把小说的全部情景转换为对西班牙的命运的寓言式的评论，我们也可以自由地扭转其主次关系，把政治推论阅读成为个人戏剧的比喻式的装饰、仅仅是个人戏剧的强化借喻而已。在这里，寓言结构远远不使政治和个人或心理的特征戏剧化，而趋向于绝对的方式从根本上分裂这些层次。我们感觉不到寓言的力量，除非我们相信政治和力比多之间有着深刻的分歧；在西方，寓言的作用重新证实（而不是抵消）了我

们前面讨论过的西方文明所特有的公与私之间的分裂。德勒兹（Deleuze）和加塔利（Guattari）在他们俩合著的《反俄狄浦斯》一书中严厉地批评这种分裂和习惯，提出一个同时具有社会和个人欲望的概念：

> 谵妄胡话是怎样开始的？也许电影能够保住疯狂的一刹那，因为电影不带分析，而是探讨共同存在的普遍范围。尼克罗斯·瑞（Nicholas Ray）的一部影片假设是表现谵妄胡话的形成：一个中学教师在业余时间为一家出租汽车公司工作时由于心脏病的暴发而被送进医院。他是一位工作过度的做父亲的人。在医院里他开始昏迷，谵妄胡话。他起初咒骂一般的教育制度，讲论恢复纯种民族的需要，大叫着要恢复社会和道德秩序，然后他开始讲宗教，以《圣经》里的亚伯拉罕为榜样。但是事实上亚伯拉罕人做了些什么？我们知道他杀死了或想要杀死自己的儿子，也许上帝的唯一错误是阻止了他。但是这个影片的主人公不是有个儿子吗？噢……令精神病学家感到羞愧的是这部影片十分成功地表现了每一谵妄胡话首先涉及社会、经济、政治、文化、种族和种族主义、教育学和宗教的领域：说胡话的人对他的家庭和儿子讲胡话，在各方面哄骗他们。

我本人不太清楚这个第一世界的公与私的社会实际鸿沟所产生的客观后果是否可以由智力诊断或某些理论而废除。相反，德勒兹和加塔利关于这部电影所提出的是一种新的、更为有效的寓言式的阅读。与其说这种寓言结构不存在于第一世界的文化文本中，不如说它是在我们的潜意识里，必须被诠释机制来解码。诠释机制包括对我们目前第一世界的情况所进行的一整套社会和历史的批判。同

我们自己的文化文本的潜意识的寓言相反，第三世界的民族寓言是有意识与公开的：这表明政治与力比多动力之间存在着一种与我们的观念十分不相同的客观的联系。

在转到非洲文本之前，我要提醒诸位，本文是为了纪念罗伯特·艾略特（Robert C. Elliott）和他的著作而写的。艾略特的两部最重要的著作《讽刺的力量》和《乌托邦的形成》之要点在于他把讽刺和乌托邦这两个貌似相悖的概念（和文学叙述话语）相联系起来。讽刺和乌托邦在事实上相互重叠，其中一个总是隐藏在另一个影响范围中积极地发挥作用。艾略特告诉我们，所有讽刺自身均带有乌托邦的框架；所有乌托邦，无论是安然无恙或是支离破碎的，都是悄悄地由讽刺者对堕落的现实的愤慨而支配的。当我在前面提起未来性时，我曾尽力不使用“乌托邦”这个词。“乌托邦”在我杜撰的词汇中是社会主义规划的代名词。

现在，我要比较详细地引用当代伟大的塞内加尔小说家兼电影制片人奥斯曼尼·塞姆班内（Ousmane Sembene）的小说《夏拉》中的一段令人惊异的话来作为我的座右铭。“夏拉”（Xala）指一种特别的灾祸或苦恼。这个灾祸降临到一个富裕而腐败的塞内加尔生意人的身上。当他买卖兴隆的时候，他娶了一位年轻貌美的女人做自己的第三房妻子。当然，诸位也能猜到他的灾祸就是阳痿。不幸的哈基不顾一切地寻求西方和部落的医治，但没有效用，最后人们劝服他长途跋涉到第卡尔内陆去向一位享有盛名的具有超凡能力的巫师求治。下面就是他顶着炎日、风尘仆仆的马车旅程结束时的那一段：

当他们从沟壑驶出来的时候，他们看到历经风吹雨打而呈现灰黑色的圆锥形的茅屋顶，衬托着地平线上荒旷的中部平

原。自由游牧的瘦骨嶙峋的牛群带着挑战的头角相互格斗着，争夺稀稀落落的牧草。可以看到远处围着唯一的一口井忙碌着的人的轮廓。马车夫对这一带很熟悉，一边驾驶马车一边同遇到的人打招呼。赛云·马达的房子，除了高大些，同周围别的茅屋的构造一样。他的房子坐落在村庄的中央，两边由别的茅屋围成半圆形，只留有一个主要入口。这个村庄既无商店又无诊疗所；根本没有任何吸引人的地方（奥斯曼尼下了结论，然后仿佛又思考了一阵，重复了那句冷酷无情的话），根本没有任何吸引人的地方。这个村庄的生活建立在团体相互依赖的原则之上。

在这里，过去的空间和未来的乌托邦——集体合作的社会——比任何我所知道的本文更加象征性和戏剧性地被嵌入独立后的民族或买办资产阶级的腐败和西方金钱经济之中。是的，奥斯曼尼尽力向我们表明哈基不是工业家，他的生意不是生产型的，而是在欧洲跨国工业和当地开采工业之间当中间人。对于哈基的传记可以再加一个十分重要的事实：哈基在年轻的时候积极参加过政治运动，因为参加民族主义和独立前的活动而被捕入过狱。对这些腐败阶层的特别讽刺［在《最后帝国》里奥斯曼尼同样地勾画了桑格霍尔（Senghor）的形象］明显地表明了独立运动和社会革命的失败。

事实上，19世纪拉丁美洲和20世纪中叶非洲的名义上的民族独立终止了以真正民族自治为唯一的运动。这种象征性的近视并不是唯一的问题：非洲国家必须面对法农（Fanon）预言似的告诫过他们的要警惕丧失能力的后果——接受独立不是获取独立，只有通过谋取独立的革命斗争才能建立新的社会关系和发展新的意识。古巴的经验和历史值得我们深思：古巴是拉丁美洲国家中最后一个在

19 世纪获得独立的国家——这种独立马上被另一个殖民势力所窃取。自 19 世纪末所开始的持久游击战［以何塞·马蒂（Jose Marti）为标志］对 1959 年古巴革命起了不可估量的作用；没有奋力抗战和地下斗争，古巴就不会有今天。古巴创造了自己长久革命斗争的过去，并在其过程中建立了自己特殊的传统。

收下了独立这个有毒的礼物之后，非洲激进作家例如奥斯曼尼或肯尼亚的努基（Ngugi）发现自己回到了鲁迅的困境，他们渴望改革和社会更新，但是尚未找到能促使改革实现的社会力量。政治上的困境导致了美学的困境和表达的危机：找到操另一种语言和干着明显殖民主义勾当的敌人很容易，但当自己方面的人代替敌人干了这些勾当，他们同外界操纵势力的联系就十分难以表述了。新上台的领袖摘下了面具，暴露出独裁者的身份，不论是以旧独裁者个人的身份出现还是以新的军事形式出现。然而这时也决定表达方式发生了问题。独裁者小说在拉丁美洲文学中已经成为一种文体，此类作品带有深刻的令人不安的矛盾心理，一种对独裁者深厚的最终同情，也许只能用弗洛伊德的学说的扩大社会变体的移情机制来合适地解释这种现象。

我们一般都把第三世界社会的失败归结于“文化帝国主义”的结果，但文化帝国主义是没有公开代理人的无形影响，它的文学表达需要新的形式：马缪·浦伊格（Manuel Puig）著的《里塔·黑沃斯的背叛》（*Betrayed by Rita Hayworth*）是其最显著和富有创造性的形式之一。在这种情况下，传统的现实主义不如讽刺寓言有效用。奥斯曼尼的一些叙事文（除了《夏拉》还有《汇票》）就具有传统现实主义所不能比拟的寓言作用。

谈到寓言，我们明显地又回到了关于隐喻（allegory）的问题上来。《汇票》（*The Money Order*）采取了传统的第二十二条军规的

困境——《汇票》中的主人公不幸没有身份证来兑现从巴黎汇来的支票。他出生于独立之前，没有证明文件，而那张没能兑现的汇票由于新的信誉支付和债务的积累开始贬值。这部发表于 1965 年的著作戏剧化了我们时代的第三世界国家发生的巨大灾祸，大量石油资源的发现没能拯救这些国家，却一下子使它们陷入无可偿还的大笔外债之中。

在另一个层次上，这个故事提出了分析奥斯曼尼的著作时必须要涉及的关键问题，即是古代或部落的因素所起的暧昧作用。观众也许还记得奥斯曼尼的第一部电影《黑姑娘》的古怪结尾：一个欧洲雇员莫名其妙地被一个戴着古代面具的小男孩追逐着；同时像《赛多》或《艾米塔伊》这样的历史电影似乎也意在强调当地部落抵抗伊斯兰或西方的入侵的历史阶段，但这是以一种认为此类抵抗几乎很少有例外地终归失败的历史观点来表达的。奥斯曼尼并没有任何思古或怀旧的文化民族主义，所以判断他为什么提倡旧日的部落价值观和其重要性就很关键，特别当这些价值观在像《夏拉》或《汇票》这样的现代著作中起着微妙的作用时。

《汇票》这部小说的深刻主题与其说是抨击现代国家官僚机构，不如说是讲传统的伊斯兰施舍的价值观在当代金钱经济中的历史转变。一个伊斯兰教徒有责任布施——这部著作就是以这个尚未满足的要求而告终。在现代经济中，这种对贫苦人施舍的神圣职责转变为由社会各阶层的要求别人施舍的人变本加历地盘剥他人。（最后，这笔钱被一个西方化了的富裕而有势力的表兄占用了。）小说的主人公被贪得无厌的人榨得干瘪瘪的；更有甚者的是他周围的整个社会变成了残忍贪婪的乞食者，像鲁迅所描绘的吃人主义的货币形式一样。

同样的双重历史观——古老习俗被资本主义关系的超级地位剧

烈地改变和变得非自然化——在《夏拉》中以古代伊斯兰教和部落的一夫多妻制的现代残留形式表现出来。下面是奥斯曼尼对这种制度的评说（应该理解叙事人的介入，虽然在现实主义的叙事中已不能忍受，但在寓言形式中仍然很合体）：

> 值得了解城市一夫多妻的人们的生活。可以称这种形式为一夫多妻地理制，与妻儿共居一处的农村一夫多妻制相对。在城市里，由于家庭的分散，孩子们同父亲没有来往。做父亲的迫于自己的生活方式，必须从一幢房子到另一幢房子、从一个别墅到另一个别墅去，而且只有在傍晚上床时分才能在那里。因此，当父亲有工作时，他首先是经济的来源。

我们生动地看到哈基的苦难：当他为了巩固自己的社会地位而第三次结婚时，他意识到了他并没有自己真正的家，只是被迫来往于几个妻子的别墅之间。他觉得他的妻子们得对他的苦差事负责任。我引用的上面那段话说明——不管我们怎样看待一夫多妻制——一夫多妻制起着历史透视的两重效用。哈基的越来越狂乱的城市间的旅行说明了资本主义和昔日社会生活中的部落形式的并列共存。

《夏拉》是“文类断续”（generic discontinuities）的一本出类拔萃和刻意精细的教科书。这部小说以一种文类规范开始：哈基读起来像一个喜剧式的牺牲者。哈基丧失性功能的新闻突然引起了更大的不幸，所有一切顿时变得糟糕起来：他的无数债主开始向他这个不幸的失败者扑来。喜剧的怜悯和恐惧伴随着这个过程，尽管这并不意味着对主人公的任何特别的同情。事实上文本表现了对西方化的新特权社会的憎恶。但是我们最终全错了：哈基的妻子们不是他的灾祸的根源。一个突然的文类反向和扩充（可以同弗洛伊德在

《论神秘》中所称的某些机制相比较）使我们了解到哈基过去的令人寒心的所作所为：

> “咱们的故事发生在很久以前。就在你同那个女人结婚前不久。你不记得了吗？我知道你情愿忘掉这事。我现在的这副模样，”（一个穿得破烂不堪的叫花子对他说）“我现在的这副模样是你的过错。你还记得在杰可那里卖掉一大片属于我们部落的土地吗？你伙同上面的人伪造了我们部落里人的名字，把土地从我们手里夺走了。尽管我们有土地所有权的证据，我们还是在法院输掉了官司。你抢走了我们的土地还不甘心，又把我投进了监狱。”

这样，资本主义的原始罪恶被揭露了：不是工资劳动、货币形式的劫掠和市场的冷酷无情的循环，而是旧的集体生活方式在已被掠夺和私人占有的土地上所受到的根本取代。这是最古老的现代悲剧，过去发生在美国印第安人身上，今天发生在巴勒斯坦人身上，而奥斯曼尼在《汇票》的电影改写本（片名为《曼达比》）中将其重演：在电影改写本中，主人公面临着失去自己住宅的危险。

这个可怖的“压抑的回归”（the return of the repressed）决定了叙事上的明显文类变化：我们突然不再处于讽刺之中，却在宗教仪式里面。由赛云·马达率领的乞食者和无业游民围住哈基，要他经受一场耻辱和卑谦的宗教仪式，如果他想要摆脱“夏拉”的魔法的话。叙事表达提升到一个新的文类范围，这个范围涉及古老势力。它以预言的方式揭示了堕落的现实和乌托邦的毁灭。“布莱希特式”这个词也许不能有力地形容发生在第三世界现实中的这些新的形式。然而，由于这个没有预料到的文类结局，以上的讽刺文本转变

到了反作用的方面。从内容是对叙事中的一个人的诅咒所进行的讽刺突然被揭示为叙事人本身便是一个宗教仪式的诅咒——所有想象的事件链条变成奥斯曼尼本人对他的主人公和像他一类的人的诅咒。这令人信服地证实了罗伯特·艾略特对讽刺叙事话语的人类学起源的伟大洞察力。

我想以对第三世界文化中的主要民族寓言的起源和地位的几点想法来结束本文。我们对当代西方文学中的自我指涉的机制很熟悉：是不是可以简单地把第三世界文化中的民族寓言当作在结构上不同的社会和文化语境中的另一个自我指涉机制的形式？也许可以。但如果是这样的话，我们必须颠倒我们理解这种机制的侧重点，因为在我们的文化中社会寓言已是声名狼藉，它在西方的"异己"形象中起着不可避免的效用。比起更为普通的"物质主义"一词，我倒宁愿选择"境遇意识"（situational consciousness）来形容这两种相对立的现实。黑格尔对奴隶主与奴隶的关系所做的熟悉的分析，仍然是区别这两种文化逻辑的最有效和戏剧化的分析。势均力敌的双方相互为取得对方的承认而斗争：一个情愿为这个最高价值而牺牲自己的生命，另一个则是布莱希特和斯威克安式的酷爱躯体和物质世界的英雄懦夫，他为了继续生存而屈服。奴隶主以丑恶非人道的封建贵族对没有荣誉的生命的蔑视的代价换取了对方对自己的承认。所带来的利益，使对方变成了卑谦的农奴或奴隶。但是在这里发生了冷嘲式的辩证颠转：只有奴隶主才是真正的人，因此次等人奴隶对奴隶主的"承认"一经达到便已消失，这种承认提供不了真正的满足。黑格尔严峻地观察道："奴隶主的真理是奴隶；奴隶的真理是奴隶主。"但是第二个颠转也在这个过程之中：奴隶被迫为奴隶主干活，为他提供所有适合奴隶主的至高无上的权力的物质利益。但是这最终意味着只有奴隶才真正懂得什么是现实和抵

抗；只有奴隶才能够取得对自己情况的真正物质主义的意识，因为正是因为他的物质主义意识他才受到惩罚的。然而奴隶主却患了理想主义的不治之症——他奢侈地享受一种无固定位置的自由。在那种自由里，任何关于他自己具体情况的意识如同梦幻般地溜掉了。

在我看来，我们自以为世界主宰的美国人正处在与奴隶主相同的位置上。我们所形成的上层奴隶主的观点是我们认识上的残缺，是把所观物缩减到分裂的主体活动的一堆幻象。这种观点是孤立和缺乏个人经验的，它掌握不住社会整体，像一个没有集体的过去和将来的、濒死的个人躯体。这种没有固定位置的个人和结构主义为我们提供了萨特式的否认事实的奢侈，让我们逃脱了历史的梦魇，但是同时也注定我们的文化染上心理主义和个人主观的"投射"。基于自己的处境，第三世界的文化和物质条件不具备西方文化中的心理主义和主观投射。正是这点能够说明第三世界文化中的寓言性质，讲述关于一个人和个人经验的故事时最终包含了对整个集体本身的经验的艰难叙述。

我们应该理解和认识这种不熟悉的寓言视野的重要性。但是我必须承认旧习难改，对于不习惯接触现实或集体的我们来说，这种寓言视野经常是难以忍受的，使我们处于《押沙龙·押沙龙》中的昆顿（Quentin）的地位上，咕哝着那句强烈的否认："我不憎恨第三世界！我不！我不！我不！"

然而这种抵制本身也具有教育意义：我们可以看到地球的三分之二的人民的日常生活的现实，觉得"其实没有任何吸引人的地方"。但是我们这样做的同时，不得不承认这种感觉的最终嘲弄人的结论："他们的日常生活现实是建立在团体相互依赖的原则之上的。"

电影中的魔幻现实主义*

魔幻现实主义这一概念引起了许多问题，这些问题既有理论的，也有历史的。我是在50年代中期的北美绘画艺术的氛围里第一次碰到这概念的；与此同时，弗洛雷斯（Angel Flores）用英文发表了一篇很有影响的文章，其中就用了魔幻现实主义这一概念来形容博尔赫斯（Borges）的作品。[1] 然而卡彭铁尔（Alejo Carpentier）的关于real maravilloso（奇异的现实）的构想似乎随即提供了一个相关的或者说可以替代上述概念的观点，而他自己的作品以及阿斯图里亚斯（Miguel Angel Asturias）也仿佛在要求扩大这一概念的应用范围。[2] 最后，随着加西亚·马尔克斯（Gabriel Garcia Márquez）几部长篇小说的问世，一个全新的“魔幻现实主义”的

---

* 本文原题：*On Magic Realism in Film*，原载《批评探索》（*Critical Inquiry*, Vol. 12，#2，1986）。后收入*Signatures of the Visible*（New York，1992）。

① 见安赫尔·弗洛雷斯：《西班牙语美洲小说中的魔幻现实主义》，载《西班牙》第38期（1995年5月号），第187—192页。

中译：李迅

② 见阿莱霍·卡彭铁尔的小说《这个世界的王国》的序言（圣地亚哥，1971）；对这一论争的最有参考价值的概述还要数罗伯托·冈萨雷斯·埃查维里亚的文章《卡彭铁尔与魔幻现实主义》，载《其他世界的星星之火》，唐纳德·耶茨编，第16届西班牙语文学国际会议文集（密歇根州的东兰辛，1975），第221—231页。

王国开始显示出它与随后出现并且一度遭到诋毁的理论和小说创作实践的确切联系。当人们把"魔幻现实主义"的概念和与之冲突或重叠的术语相提并论时，这一概念所引发的问题便极其清晰地暴露出来了：例如，起初人们并未明确地把它和一般简单称之为幻想文学的更宽泛的范畴区别开来，而如今的争议点则在于，它是不是一种有别于"现实主义"的特殊的叙事方式或再现方式。无论如何，卡彭铁尔在以他的小说改编的舞台剧上演时，把在更为具体化的欧洲语境中取自超现实主义形式的东西非常明确地用一种更为实在的拉美风格予以实现：在此强调的重点似乎一直在对客观世界的诗化转型上——与其说是一个幻想故事，不如说是一个在感知中的以及在被感知事物中的变形（以下讨论将会不时溯及这一词义）。在加西亚·马尔克斯那里，这两种倾向最终仿佛达到了一种新的综合——一个转型的客观世界，而幻想事件亦被叙述于其中。然而此时"魔幻现实主义"概念的焦点似乎转移到了一定要称之为人类学视野的地方：魔幻现实主义现在终于被理解为一种本质上派生于农民社会的叙事素材和以深奥老练的方式所作的关于庄户世界甚至部落神话的素描［在此，这种模式的更强有力的渊源关系会溯及像尼日利亚的图图奥拉（Tutuola）的作品或巴西作家安德拉德（Mario de Andrade）1982 年的作品《玛古纳依玛》（Macunaima）那样的文本］。与此同时，最近的一些论争所带来的一种全然不同的论题把所有上述观点又搅乱了，也就是说，这类文本各自的政治价值或迷幻价值的问题有许多显然可以归因于左翼或革命作家（阿斯图里亚斯，卡彭铁尔，加西亚·马尔克斯）。① 尽管上述术语很复杂——大可作

---

① 见安赫尔·拉马《拉丁美洲的小说》（波哥大，1982），尤其是卡洛斯·布朗科·阿吉纳哈的《神话学家和小说家》（马德里，1975）重点讨论了加西亚·马尔克斯和卡彭铁尔。

为彻底放弃魔幻现实主义这一概念的理由——但这个概念仍保持着一种奇特的诱惑力，我将试着对此进行更进一步的探讨，澄清由于参照拉康（Jacques Lacan）的学说和弗洛伊德（S. Freud）的“超凡入秘”（the uncanny）的概念所带来的困惑，同时还要注入下述观点，即要把“魔幻现实主义”（下面要移至电影领域）理解为一种可以替代当代的后现代主义叙事逻辑的东西。①

确言之，是一部重要的波兰新影片——《狂热》（*Fever*），阿格努兹卡·霍兰德导演，1981——把我引上了一条正路，即使它不通向“魔幻现实主义”，至少也指向我一定要赋予这一术语的我个人所下的定义。② 一般所说的波兰，以及特定的1905年的波兰革命运动（上述影片的主题）似乎是一个令人料想不到的、非常特殊的参照点，直到我逐渐明白它与拉美电影的密切关系之后才改变了这一看法，我尤其想到委内瑞拉最近拍摄的一部叫《水房》（*La Casa de Agua*）的影片，它描写了一个历史人物克鲁斯·埃利亚斯·莱昂，他是19世纪一个患麻风病的委内瑞拉诗人；还有一部叫《杀凡鸟易，射神鹰难》（*Condores on entierran todos losdias*）的哥伦比亚故事片，写的是上世纪末本世纪初的一个歹徒、政治刺客。③ 两部影片都展示了政治暴力——监禁、酷刑、死刑和暗杀——但调

① 我本人对“后现代主义”的总的观点参见《后现代主义，晚期资本主义的文化逻辑》（达勒姆，杜克大学出版社，1991）一书中所做的概说。

② 进一步的细节参见《综艺》（1981年2月25日）。

③ 《水房》，托马斯·埃洛伊·马丁内斯编剧；委内瑞拉画家、影评家哈科沃·彭索导演，1984年出品。进一步的细节参见《综艺》（1984年8月29日）。《杀凡鸟易，射神鹰难》，弗朗西斯科·诺登导演，1984年出品，改编自古斯塔沃·阿尔瓦雷斯·加迪亚沙贝尔的一部小说。进一步的细节见《综艺》（1984年5月16日）。我很幸运能在1984年12月于哈瓦那举行的第6届拉丁美洲电影节上看到这些影片。谨以本文作为我对东道主的一点谢意，并将本文题献给古巴革命。

门却极为不同。那部委内瑞拉影片提供了一个奇异而诗化的视觉现实，而这部哥伦比亚影片所表现的则是冗长而又的确不可改动的一系列接连发生的暴力活动。两部影片都是以色调丰富但很传统的特艺染印法摄制的。而《狂热》则更着迷于强调暴力，特别是作为一种政治武器的暗杀活动。这种暗杀活动有一种无政府主义的“恐怖主义”或用行动来宣传的传统，其中心精神就是刺杀沙皇。[①] 我们在“博诺帮”（the bande à Bonnot）或“草市帮”（the Haymarket）以及在康拉德（Conrad）的《密使》直到我们当代的爱尔兰共和军那里都可以发现这种类似的精神。影片实际上讲的是一个炸弹及其复杂的行程和命运的故事：从一个革命的化学家造出炸弹开始，直到这枚炸弹最后被沙皇的爆炸专家在湖上引爆。如果不是因为这一点的话，它与《水房》的抒情风格以及《神鹰》那折磨人的、虐待狂式的、毫无理智的残酷便没有什么共同之处了。

尽管有风格上的差异，我仍认为这些影片有一些共同的特质。我离析出以下三点：它们全是历史片；每部影片各不相同的色彩处理构成了一种独特的补充，而且各自的快感之源、迷人之处或使观众达到的愉悦都自有其根据；最后一点，在每部影片中，由于对暴力的（以及较低程度的对性的）关注，叙事的动力多少有点给缩减、集中和简化了。我想要解释的是，为什么——与上文简述的更为传统的拉美观点相反——这三部故事片让我觉得它们构成了一种

---

① 我要把这段阐述原封不动地当作对我的反应和印象的一个忠实反映而保留下来。事实上，那个行动发生于1948年。我很感激安布罗西奥·福尔内特的令人感兴趣的见解：这部影片中未出场的事件前文本可能就是1948年4月9日发生的所谓波哥大事件。在那次事件中，最受群众欢迎的领导人豪尔赫·埃列塞尔·盖坦被神鹰那样的右翼狂热分子给暗杀了［见阿图罗·阿拉佩，《波哥大人：忘却的记忆》（哈瓦纳，1983）］。

特定的魔幻现实主义。这三部影片实际上都以各自不同的方式使影像立时平添了一种视觉魔力，一种吸引力。这种影像既迥异于其他叙事系中从属性的或次要的视觉搭配，也完全不同于巴赞把画面当作对存在（Being）的展现的本体论观点（存在是我的黑白摄影的特定系统中会更贴切地辨认出来的某种东西）。

二

我刚才暗示，作为历史片类型中的作品，这三部影片既可以鲜明地区别于后现代主义风格的同类作品（即我们现在所说的怀旧电影），也完全可以区别于在卢卡奇经典含义中赋予一种更古老的历史再现方式以特征的历史观和美学观。而这种历史再现方式又与一种古老的历史小说相联系。我在其他文章中把怀旧电影描述为那种更古老的历史再现系统的一个替代物式的东西，甚至是一种带有本质意义的症候形态，一种对我们时代中历史真实不断减弱的形式补偿，也可以说是一种为永无餍足之渴望服务的华丽的物恋对象。[1] 在怀旧电影中，影像——某一时代风貌之现实的表面抛光——是为人消费的，一直都在被人转换为一种商品。尽管我刚才所说的魔幻现实主义电影有强烈的视觉快感，但我还是认为，吸引观众的并不一定是这种方式。

肯定地讲，吸引观众的是大历史（History），但影片所表现的却是有空可钻的历史，布满漏洞的历史，这种历史中的裂缝对我们来说并不是马上可以看到的。因为我们的眼睛与感知对象的距离太近了。那些空洞或漏洞首先可以定性为信息中的裂缝，但在面对一连串的空间情境时，观看时的紧张状态却使我们的心智无暇顾及其他问题。

---

① 见 502 页注释②。

的确，无论从哪个理由看，上述三部影片仿佛都假设了有关它们历史框架的大量先入为主的知识，其方式是摆出一副传统的开端部分的姿态："1812 年 11 月的一天将近黎明的时候，顺着通向城北的 Campostela 大街，行驶着一辆由两头骡子拉着的双轮马车，像那个时代经常能看到的那样，其中一头骡子的背上骑着一个黑衣车夫。"我本会暗示，这些较新的影片都假设我们对眼前闪过的那些人们和地点有某种先在的熟悉，如果我不想为某种颇为不同的东西保留这一令人激动的术语的话。上述特点也绝不能与史诗的从事件中间开始叙述的特征相提并论，这种史诗甚至比古典小说的开端部分更清楚地标明为一系列已知事物，人们可以从容预料，这些已知事物的起源和意义会在约定俗成的恰当时间给揭示出来。

一般说来，我觉得我们一定要使自己对进入叙事的冲突敏锐起来，这常常就像是身体试探性地沉浸于一种陌生元素，不免伴有对这种沉浸的各种各样的潜在焦虑、对液态表层下隐匿之物的莫名恐惧以及对我们自身的脆弱性的感觉——其中亦夹杂一种由来已久的对朦胧接触不洁之物的恐怖；还有对疲劳、对逐渐了解未知人物及其微妙处境所需付出智性努力的预感，这就像是在以后保证会出现的历险所产生的表面兴奋下面，持续存留着某种深层的对自我沉溺于叙事文本所付代价的矛盾心理。我们需要一种关于这种切入点的历史现象学，一种用幕启幕落分别安排华彩乐曲的节目单，或是一种要求我们智力介入的各种幌子和空子的明细表，以及我们观看角度的和我们将要栖居的叙事空间的限度或被压低的视界的各种数据。例如，左拉（Zola）自然主义诗学的毫不起眼的特点会在他最伟大的一些小说的开头几页那阴暗、不祥、至今也不太确定的空间中——《巴黎的饕餮》里运蔬菜的列车于黎明前接近巴黎时那颠簸摇晃的黑暗；或是《人面兽心》中望得见圣拉扎尔火车站铁路终端

的那个房间，空气清爽，居高临下，抬眼望去便会因那景色所产生的不可言喻的绝望猛地打个激灵——受到严肃的对待。此外，左拉作品中的不祥之物依然是叙事透视的一个功能，同时也是一种前兆性映象，这位小说家即凭此提前确定将要展开的一系列事件的命运统合。

魔幻现实主义影片的切入点与此有很大的不同，即使它们的确也含有对后来事件甚至是高潮事件的“闪前”：① 比如在《狂热》中，炸弹的剧烈爆炸激起的水柱的画面就被插入影片开头那个化学家制造炸弹的段落中。同样，在《水房》中，诗人被幽禁在深井中的画面便给盐滩上几个正在逃走但却非常英勇的革命党人被独裁者的军队射倒而一些正在辛苦劳作的农民就在旁边看着的画面冲淡得几不可见了；后面的渔村段落也闪进了泥泞和雨水中送葬的画面——诗人的最终归宿。在不存在叙事统合的约束的情况下，上述预示便几乎没有什么作为叙事符号的价值。毋宁说，这些画面与它们插入的那些影像段落进行了一种特殊的化学组合，就像是提供了一种代表一系列视觉陈列的粗略标本：化学家明暗相间的工作室与炸弹爆炸时湖面上灰雾蒙蒙的景色并列，生满腐殖绿斑的井壁与白得耀眼的广袤盐滩并列。此外，由于后文中表明的一些原因，这种对凝视对象原有排列的变动——它起着刺激与强化的作用——便没有像后现代主义作品和怀旧电影那样在“凝视”这个词的更强的意义上把它的客体转化成影像。②

另外，这种在初始阶段的停顿与间断也迥异于一种较早的现代主义作品在开头部分所呈现的神秘气氛。这种现代主义作品所设的迷局与其说是处理其素材中错综复杂的成分关系，不如说是顺从高

---

① 电影中指提前呈现未来事件的叙事技巧，与“闪回”相对。——译者

② 关于影像作为世界的“非现实化”的理论见让—保罗·萨特的《想象之物与圣热内》。

雅现代主义造物主的专横武断的决定。从这个意义上讲，《圣殿》的开头是很规范的：它的人物以某种奇怪的“永远—已经”在那儿的熟悉出现在我们面前，就像我们应该知道秀兰邓波儿、大力水手和那位弗吉尼亚绅士是谁一样，但在这部小说中，熟悉只是福克纳自己熟悉，而非读者熟悉。正是他本人想要限制事实的展现，同时也限制了对他小说中的两条叙事线在过早的高潮和巧合中会合的（不是特别复杂的）解释。神秘感在此巩固了这位作者（auteur）的声誉并且也向人们索取对他应该（或倾向于）胸有成竹的东西的不无困惑的全神贯注这一阅读状态的更为个人化的赞辞。这是一种在风格的微观层面被臭名昭著的专有名词后置的代词视点叙事法所复制的结构，在这种叙事中，开头的第三人称或纯粹的“他”或“她”保证了我们阅读的同一性，同时也迫使我们等待它的专用名词和公民身份的出现。

虽然这类范畴已在电影理论中——特别是在分析传统的或好莱坞的叙事作品时——得到扩展，但由于当代电影的进化（以及上文所涉及的那些影片的外观）已被看作寻常之事，因而电影媒体的更深层的结构便把这些范畴排除在外了。很容易由话语文本生成的统一主体在电影中却让人觉得疑点颇多，尽管它最终会在伟大的高雅现代主义作者（auteur）的作品所实现的风格统合中显得枝繁叶茂：摄影机等机器设备代替了陈述活动的主体，同时，观看的直接性代替了接受活动的主体。我们起初对某个即将看到的一元化叙事作品所拥有的把握和信心被实验片的干预手法丝毫不打折扣地消灭掉了：我们并非必定立于安稳可靠之地，事物可能从来就不是有条有理、前后一致的。即使它们是这样的，另一种与此不同的动量也已给入叙事过程了。例如《狂热》，影片都演过一个小时了，我们才突然领悟了我在上文中大胆而狡狯地简述过的形式——炸弹是个

"经过统合的设计"，事件则是政治暗杀活动的一种轮舞，恰恰是炸弹这个死神的工具——而不是拉康理论中的菲勒斯——把这些事件贯穿在一起，也串联起一系列互无联系的命运（下文将更多地论及离析的作用）。然而，这一为时已晚并需要回溯过去的对影片叙事线的发现——其形式上的别出心裁大可与柯勒律治式的（Coleridgean）幻想一样受到推崇——却是与观影体验本身相脱节的，而且总是与影片有一种结构上的距离，这样就使心目的视网膜同时获得了两种迥异的《狂热》视像。

进而言之，作为一个知觉客体，炸弹本身亦是另一种东西。这在影片开始时就显示出来了：在一个大得令人不知所措的特写镜头中，直立着一大块金属，边上露着几个手指尖。因放大倍率的关系，手指显得硕大而粗糙，从与一个如此精致而又如此危险的客体的接触过程来看，手指由于恐惧和轻微的颤抖，或许总会显得粗糙一些。观众虽还没有弄清那个金属物体是什么，但只看它本身就够特殊的了：一个圆柱体，还带着两支交叉的短杆儿，它们好像箭镞的倒刺，或是某株怪树横伸的秃干：这两支交叉的杆状物大约互为轴线，取中相交，相互对着旋转便可以封闭或打开这个装置。装置由一个尾部带螺旋并插入爆炸筒的小管锁定。但真正打动人的——即巴特意义上的该画面的"点"（punctum）① ——不是质感的魅

① "有个拉丁字就是称谓带尖的工具所造成的这伤口，这刺痕，这标记的；这个字之所以更适合我，是因为它还涉及标点符号的概念。此外，由于我谈及的照片实际上是被标点过的，有时甚至布满了这些敏感的点；确言之，这些标记，这些伤口就是许多的点。因此，我称这个将会扰乱 studium 的第二元素为 punctum…punctum 就是刺伤我的那次意外（而且它还弄伤了我，深深触动了我）。"（罗兰·巴特，《投影摄影机》，英译者理查德·霍华德〔纽约，希尔和王，1981〕，第 26—27 页）。巴特的分析概念是一个必要的出发点，但仅止于此，为了考察摄影影像，它一直徘徊于新批评——大约 30 年前它考察了诗的语言——的"悖论"概念的层面。

力，也不是色彩（关于色彩的论述请见后文），而是这个闪着幽光的金属物体的崭新样子；甚至也不是它本身的这种内外一新，而是在崭新金属表面的油光锃亮与旧事物、与影片故事所发生的那个旧历史社会之间的矛盾。多少可以这样说，在革命前的中欧那风雨飘摇的社会，你根本不会有崭新的物品！更不会有当代科技与工业意义上的“工艺”！这种混乱的想法——实际上是试图对一种知觉进行思考——显现并强化了一般历史小说的结构悖论：通过现在来阅读过去，而所经历的现在也无不打着过去和旧事物甚至消亡之物的烙印。所以说，这部影片为我们编造了一种不可能的崭新，并用我们所处的现在与上述旧史之间不可思议的会合来置我们于困惑无措之境。在这个会合点上——前面没有任何交代——几大滴鲜血慢慢落在弹体上，摄影机缓慢上升，显现出那个发明者正舔着割破的手指——并非指自我毁灭这种更大的危险，而是指一种较小的危险，它仅仅具有本体论意义上的现实优先权。几滴鲜血魔术般地在巨大的二维影像中变出了另一个完整的质感境界，即把窝纹上沾有血迹的手指肚变成了一个全新的视觉领域。其结果并不是在技术意义上的非现实化的一种影像，而是一种别的尚需另加描述的东西。此外，把一种程式化的展开故事的叙事逻辑转到了某种崭新的垂直方向上，同时用人体介入的方式来使它的各个成分产生效果。

《水房》这一片名的含义也是在影片的第一个画面中给标示出来的。但这个画面结束时却把这一含义变成了一种有其自身价值的寓意形象：一个青年男子，赤裸着身子，在石壁围起来的混浊的浅水洼里（像是在一口古井的井底）挣扎着，他想方设法试着使自己待得舒服一点（站着、躺着、漂着、倚着），而最后只能在无声的尖叫中痛苦地向后斜靠着。后来我们才知道，这个画面是一个闪前镜头：因为水中幽禁这段情节发生在后面故事中——当时这位诗人

因政治问题被投进监狱并在囚禁期间患了麻风病。因此，影片开头的寓意影像显然是义位（semic）过渡的一个场地，进一步讲，是影片内部至关重要的交错配列法（chiasmus）或义位的矛盾，其神秘与恐怖在于被强加在无辜主人公头上的不公正的、难以忍受的双重命运：独裁者的警察所施行的政治迫害与酷刑（这帮警察就像一群漫画人物，他们住在盐工和渔民的村里，简直是一些披着人皮的怪物和异类）是一种命运，而另一种命运又平白无故地加之其上，好像是为了将历史的苦难延伸到大自然本身的先天残酷——自然疾病（第二种命运）——之中。疾病按照自己的规律在诗人体内蔓延，在身体的天然外形上刻上了一层伤痕和肿块，使这身体看上去像个外星的怪物。

在资产阶级现代文学的边缘，尤其是在存在主义文学中，自然与历史之间的意识形态困扰升至意识的表层，其形式是一种至今仍未辨明的政治与形而上学之间、仍由另一些人的残酷行径引起的“历史梦魇”与某种更带本体论色彩的对自然深恶痛绝的想象——“上帝是第一个犯罪者，因为是他把我们创造成为不能不死的凡人”——之间的矛盾。[①] 加缪（Camus）的《鼠疫》提供了这一托词的最集中的表现。在这部小说中，它是作为一种内容完备的意识形态出现的。当时纳粹在历史上的投影也是通过另一种事物的内容——介入个人命运并在纯粹荒诞的、无理可讲的灭绝中终止人类生命的鼠疫——来体现的。进而言之，上述托词处于两种不同观点之间：一种观点提出一种甚至在几无希望的政治形势下也能激励群众投入变革实践的政治历史分析，而另一种观点则做着极其自以为是的形而上学幻想，认为有机生命毫无意义，对此观点的响应充其

① 见让-保罗·萨特《苍蝇》和《在摄影机里》，英译者：斯图尔特·吉尔伯特（伦敦，1946），第71页。

量不过是“西西弗斯神话”式的个人道德修炼罢了。处于这两种观点之间的那个托词——即这两种互不相容的语言的交叉感染地带——在我们的时代已逐渐肯定地被认定为一种危险的非政治化的源泉。

无论如何，在《水房》中，这种互不相容性已被凸现为作品本身的主题——影片以在结构上阻碍旧有认同机制中意识形态的推想与共鸣的方式把这一主题敷衍并分节为一种不可解决的矛盾。我们稍后再来谈这一出人意料的结构；同样，我们还要问一些有关意识形态主题与这部魔幻现实主义影片的迷人外观之间关系的基本问题。水无论如何是转换的场所。在这里，人类之恶被换成了自然与疾病的不可抗拒的力量：能指（泥泞混浊的死水）通过与表意的两个极点——一边是令人目眩的干涸盐滩，另一边则是诗人家庭祖祖辈辈赖以谋生的水清风爽的大海——的对峙而发展、分节和组构。

《神鹰》从表面上是一部更为程式化的作品，它的关注点以及对我们的教喻因而会更容易梳理出来。南美电影（以及欧洲人的摹仿之作，如维内·赫尔措格的某些作品）常常用一个开场的“字符”（logo）来确立自我。这种字符意在表现出广阔的南美大陆本身的意蕴：镜头先扬起、平摇——一个高角度的全景镜头横向摇过热带丛林植被——然后再降入无限的地平线。但在《神鹰》中，这一很程式化的开头被视点重新赋予了动机，因为我们后来发现了这个镜头的缘起：它的视点来自在天空翱翔巡视的一只猛禽。接着，景观缩小到薄雾笼罩似有神奇魔力的动物驯养场，然后再缩至驯养场的房屋，有两个小孩正在房前台阶上玩，其田园气氛与故事发生在古老的中西部的北美流行影片没有多大差别。外人的闯入打破了乡村的宁静，这一点也与北美电影相似：一辆跑车上坐着几个粗手

笨脚衣冠不整的汉子，这些人简直太像美国歹徒片里的匪帮了。接下来——可以想见——便是这群匪徒用机关枪对农场之家（甚至连孩子也不放过）的屠杀：这从天而降的恐怖的“点”（punctum）在于这些枪手开枪时的蠢相和在农场的泥地里连滚带爬时的笨拙。我们想要说的是，这像一种有意构成的笨拙，而不仅仅是那些个人本身的无能、愚蠢或人物造型上的迫不得已。《狂热》中的恐怖场面也是如此。一个战士从来没用过步枪，因而在击毙一个叛徒时显得很糟糕：他一次又一次开火，子弹射向那个叛徒身体的各个部分，射进他平爬着的瘫软的身体，也打得他周围尘土暴起，而在此之前，他还笨手笨脚地使劲想爬上一个高坡逃走。

在《神鹰》中，我们可以很贴近地感受到把魔幻现实主义与怀旧电影区分开来的风格接缝或类型边缘（正如我们以后会看到的，它的确与贝托鲁奇的《顺民》〔1970〕——能以替代后现代主义的作品样板——有一种意识形态上的姻亲关系）。例如，像歹徒乘坐的轿车这样崭新锃亮的古董，显然是作为特定历史时期（确切讲，特定的一代人）的和特定类型关系（在此指歹徒片或黑手党影片）的双重的和程式化的怀旧电影符号而起作用的（这种怀旧电影的后现代主义版本便是作为对上述类型片的摹仿之作而出现的）。然而，随着影片的展开，这种怀旧电影的最初的逻辑形态便在各方面遭到颠覆：上述特定的元素尤其在影片结尾（完全出乎意料，神鹰最后被杀死了）它重新出现时亦被搞得面目全非——夜晚，一条空荡荡的小镇街道，一辆静得可怕的汽车不知为何停靠在古墙下面紧闭的木门旁边，当神鹰从黑暗中沿街走来时（由于心理原因和他的声威，他没像往常那样带着保镖），他被一阵乱枪打倒。最后这个段落设置了一种完全不同于怀旧电影华丽外观的朴实语言：小旅游车在画面后景占据很突出的位置，而神鹰的身体在鹅卵石地面上却显

得很小，他四肢摊开，就像是曼泰尼亚（Mantegna）画的耶稣受难像。

就此而论，影片的悖论与这个怪物这么容易就被打死紧密相关。片名已经标示了他的所向无敌——“杀凡鸟易，射神鹰难”——因而预示了一个重要情节：有人将有毒的水果送到神鹰家里，神鹰和他的仆妇食而中毒。接着便是一番没完没了的只能延长他俩致命痛苦的检查。两个躯体并排在婚床上扭曲肿胀，嘴说不出，眼看不见，只是一个劲地痉挛。这种并置仿佛是对他俩无爱同居的一种嘲讽。一个中产阶级医生主持这痛苦的长夜，他自己一向离群索居，小心谨慎，这会儿显然为他的尴尬处境心神不宁。从职业上讲，眼前的局面要求他拯救这个有权有势的人的性命，但他像村里其他人一样对他又恨又怕，宁愿听任他死去。与此同时，神鹰中毒的消息传遍了全村。人们在黑夜笼罩的街道上自发举行了盛大的庆祝活动——爆竹声、吉他声、豪饮、狂欢，都从这个传奇刽子手的压迫下释放出来了。然而，这个刽子手的超人体魄却使他安然渡过了这次劫数。第二天早晨的宁静是以村道旁边的水沟画面表现出来的。头天晚上演奏过的几个乐师的尸体被随便扔在沟里（他们都是神鹰的女儿看不上的求爱者和仰慕者）。在上述片断中，中毒者体内的肠胃痛苦构成了画面内容的主要部分：这些肿胀的人体内部的痛楚颠覆了怀旧影像的外观和它的纯视觉逻辑。

到此为止，上述论点还只停留在形式上，其用意是将特定历史内容或素材能够赖以再现的两种不同的电影模式区别开来（与“再现”相比，我更喜欢用“形象化”这个词）。一般说来，怀旧电影同后现代主义倾向很协调，它试图生殖关于往昔生活的形象与类象，因而——在真正的历史真实与阶级传统日趋弱化的社会环境

中——为消费而生产某种虚假的过去，不仅以之作为一种补偿和替代，而且也是作为一种移置。这种与历史真实不同的过去（与对未来的积极向往一起）已经成了其他环境中不同集群的人们在制定实践规划和激励公益精神时所必需的成分。

无论如何，对不同于上述模式的另一些替代形式的说明还是很不完全的，这一点将在本文的其余部分加以展开。但是，在此通过透视这类形式语言与它们所适应的素材结构的关系这一较为艰苦的途径来完成形式主义性质的描述是很重要的。这里所讲的形式语言与素材结构的关系亦即我在其他地方提到过的它们的“内容逻辑”（叶尔姆斯廖夫的“质料”概念）的关系，换句话讲，即与依据素材结构而又自信能在构型上对这种结构施行主权或主宰的形式符码的辩证变形的某种含义的关系。其实，我在前面也暗示过，怀旧电影特有的素材似乎选自一个较为近便的社会往事，从艾森豪威尔时代和50年代的美国一直排列到30年代和20年代。因此，这类选择与亲和力的无形的组构范畴实际上是一种代的范畴（“代”的概念或范畴作为一种把我们的体验和我们对最近历史本身的更广阔的想象加以叙事化的方式在60年代又重新出现，这一现象的确是一个有意味的症候）。

魔幻现实主义电影的素材在我看来与上述素材迥然不同（尽管我在此分析的样品在统计学意义上讲还不太充分而且多依据个人观影的偶发感受）。然而，关键在于：影片故事所发生的更为遥远的历史时期——尽管影片不排除与现代平行和与现代类比的做法——阻碍着人们对同代人的思考与重写的透彻理解。[1] 1905年波兰的革命运动、哥伦比亚内战的缘由、或是更为遥远的19世纪的委内瑞

---

[1] 即使如此，也值得永远保留西奥多·冯塔纳的这一观念（常为乔治·卢卡奇所参照）：人们不可能成功地上演他们的爷爷辈的那个时代以前的历史小说。

拉——这些内容都抗拒着人们为对某些稳定时期及其时尚进行较为静态的再现而不适当地使用它们。我们将在后面的一个不同语境中再来讨论这几部影片无与伦比的暴力表现，这里只想指出一个基本点，暴力的作用是要使人们避免对不同历史阶段作不考虑连续性的或负载过重的阅读。因此，我提出下面这个临时性假说：从构成上讲，魔幻现实主义作为一种形式化的模式的可能性要依靠一种其分界点从结构上讲是现在时的历史素材，或者更概括地讲，要依靠一种表现出前资本主义特征与新生期资本主义特征或技术特征相互重叠或共存的内容。从这样一种观点看，魔幻现实主义电影的组构范畴就不是代的概念（像怀旧电影中那样），而是一种完全不同的概念，即生产方式的概念，尤其指仍旧闭锁在与旧生产方式的遗迹相互冲突中的那种生产方式的概念（如果不是与未来生产方式的先兆相冲突的话）。我相信，这是将文学魔幻现实主义的人类学观点中的“真实时刻”加以理论化的最恰当的方式，而且也是用卡彭铁尔“奇异的现实”的概念来解释“真实时刻”的策略性重述的最恰当的方式：不是一种因魔幻背景的“补充”而改变形态的现实主义，而是一种本身就已经在魔幻或神幻中并且本身就具有魔幻或神幻性质的现实。在这一点上，卡彭铁尔和加西亚·马尔克斯都坚决主张，在拉丁美洲的社会现实中，“现实主义”已必然是一种“魔幻现实主义”：“que es la historia de America toda sino una cronica de lo realmaravilloso?”〔整个美洲的历史如果不是一部奇异现实的编年史的话还会是什么呢?〕[①] 这一新的叙事风格的出现，其形式上的先决条件不是50年代美国的“失落的欲望对象”，而是现在（时）中的所有过去层面接合叠加（印第安文化的或前哥伦比亚的现实、

① 卡彭铁尔，《这个世界的王国》的序言，第16页。

殖民地时代、独立战争、专制制度、美国统治时代——就如阿斯图里亚斯关于1954年军事政变的《危地马拉的周末》一书中所描写的那样)。

二

但是，有必要将历史问题暂时悬置起来，以便着手分析上述影片中色彩的特殊构成作用。这是因为我们前面对这一论题的评论还没有充分澄清，就“色彩”的高新技术意义而言，色彩究竟是怎样和我们将其与后现代主义联系在一起的影像或视觉类象的逻辑——一种与色彩影像的体验似乎完全吻合的逻辑——激烈抵触的。让我试着用把色彩与华丽——它作为对怀旧电影更为贴切的范畴的确触动了我——区别开来的方式来探讨上述根本差异。

正如我们将要了解到的，色彩在不同单色的令人入幻的静态中使物体彼此区分开来，而这些单色的未加混合的单个色相会诉诸眼内不同振荡区，由此把每个物体划分为独立的视觉影像。另一方面，华丽则是赋予某个画面的整体特征，它在一元化的展现中将各种内容抹在一起，并且似乎把光洁玻璃的优美反光也转移到了一堆杂乱无章的物体上——鲜艳的花朵、奢华的内景、花大钱修饰的人物外貌，以及当时的各种时装等等好像都熠熠发光——它们被摄影机镜头安排到一起，不过是作为一种简单的消费品罢了。[①] 拉康的一段值得注意的论断在此非常适用（选自第十一研讨班上他对“视

① 这种美学的寓意形象很可能在当时——在其限度亦在其权力中——就被揭示于《顺民》中的暗杀场景了：在汽车锁上的车门和摇起来的车窗里，男主角看着他的情人在拍打车窗时现出的乞求（上车）遭到拒绝后的绝望神情。

驱力”缜密思考的语境），这个用例是想说明，在他看来，眼睛与看（le regard）之间的重要区别是什么：

> 在宙克西斯和帕尔哈西乌斯的古代故事中，宙克西斯擅长画葡萄，他画的葡萄甚至把鸟都招来了。这里强调的并不是这些葡萄画得多么完美这一事实，而是甚至于鸟的眼睛都给它们骗过了这一事实。这一点在他的朋友帕尔哈西乌斯对他的胜利中得到证明：帕尔哈西乌斯在墙上画了一幅幔帐，这幅幔帐如此逼真，以至于宙克西斯转过脸对他说，好吧，现在给我们看看你在幔帐后面画了些什么。这恰好表明，骗过眼睛（trompe-l'oeil）的确是这个故事的要点所在。这是一次看对眼睛的胜利……

在画葡萄引鸟这种事中，一定会有某种更为简约的东西，更为接近符号的东西。但对立一方帕尔哈西乌斯的例子则表明，如果想骗过一个人，就要给他献上一幅幔帐的画，也就是说，这件东西要激他发问：它后面的东西是什么。

在此可以借用这个小故事让我们明白，为什么柏拉图严正指责绘画的幻象。关键并不在于绘画提供了客观对象的幻觉对等物——尽管柏拉图是这么看的——而是在于绘画装成某种东西而实际上它又不是这种东西的瞒人眼目性。

当时，它是作为幔帐而不是作为一幅画出现的，或者说它那时看上去像别的什么东西。这幅画并没有同它再现的东西一争短长，而是向柏拉图对我们标示的理念超越外观这一概念提出了挑战。这是由于这幅画就是外观，因而说这幅画提供了柏拉图借以指责绘画的外观，就显得像是柏拉图跟自己过不去似的。

这另一种东西便是小 a，围绕它还有一场以瞒人眼目为核心的论战。①

拉康的附记（勉强取自其语境，该文原意是界说弗洛伊德关于“本能的”内驱力的概念）可以作为一个有益的和富于联想的出发点，我们便可由此将后现代主义影像理解为一种现象。在这种现象中，观看幔帐这一消费活动本身已经变成欲望的对象：某个终极的外表终于成功地使“另一种东西”、“别的东西”、它后面的物体画在一个协调一致的平面上，以至于它们蜕掉了早先的色态和深度，变成了它们自己的影像，并且堂堂正正地——即作为影像而不是作为别的东西的再现——为人所消费。

拉康的论述因其仅止于该寓言的二者择一的发展和宙克西斯传奇式的葡萄的地位，因而并无大用，但在我们的重写中，它却是魔幻现实主义的色彩和客体的所在地。让我们借此尝试一种颇为不同的开端：

> 萨瓦纳斯被认为是这个国家最著名的农业区。那儿的耕地都是为适应不同季节定期出现的反常气候并按照土壤的不同色彩平整过的。从几乎纯白到乌黑形成一片宽阔和多色块的地域。在黑白两极之间你会发现棕色、玫瑰色、紫色、黄色、灰色、红色、蓝色等等无数色调与色相。你将看到人们所说的“弱”灰或“死”灰，“倦”灰或“富”灰，大红，砖红，肉红，紫红，品红，棕红，藏红，火红，洋红，深红，猩红，赭红，血红，夕阳红，以及“片状”色块与“条状”色块之间、“斑点”与“斑纹”之间的差异，其中每一种颜色都是某种谷

① 雅克·拉康，《精神分析的四个基本概念》，英译者：艾伦·谢里登（纽约，1978），第 103，111—112 页。

物的特质所致。①

这段摘自古巴作家费尔南德斯（Pablo Armando Fernandez）伟大魔幻现实主义小说《孩子们相互告别》中的文字点出了新的造物主利拉（Lila）凭空创造世界的时刻（创造的过程亦将结束于绝对虚空的幻想）：这种文字的文本比任何视觉文本更强烈地表明了每种颜色（及其名称）的逐渐发明是怎样不仅符合眼睛对作为一个整体的光谱的不同排列的一般觉醒，而且也符合千差万别的不同感觉的实现过程，其中每种感觉都被上述每种特殊的"红"给激活了。由此而言，"红"的类范畴实际上是猛地一下发展成一个统一体的，而"视力"或眼睛本身也随之成为对看这一动作而言的假定中心：在这一新的驳杂的知觉中，看"砖红"现在成了一种感官的一部分，它与能够记录赭红的部分不同，就像众所周知的视觉不同于听觉和触觉一样。同时，这种新的并且测定还不太全的知觉力的多样性现在回到了字词本身，并在每个不同言语行为的念咒般的字词间离中赋予每个词一种神奇的魔力。

① "Considerábase a Sabanas como la regi6n más cuha e ilustrada del país. Por país entendíase a todo el territorio de Sabanas y a la serie de tierras circundantes, cuya extensi6n nadie se atrevía a conjeturar, pero que se extinguía al precipitarse en el mar. La siembra se planificó de acuerdo con las estaciones, de intempestiva regularidad, y según los colores del suelo, de amplia y variada gama, extendiéndose desde el blaneo casi puro hasta el negro azabache. Entre estos extremos, se encontraban numerosos tonos y matices del pardo, rosado, púrpura, amarillo, verde, gris, rojo y azul. Se hablaba del gris 'débil' o 'muetro' y del gris 'lánguido' o 'rico', del rojo brillante, roio ladrillo, rojo encarnado, rojo purpúreo, rojo amarillento, rojo pardusco, rojo gualda, rojo fuego, rojo carmin, rojo carmesí, rojoescarlata, rojo quemado, rojo sangre y zojo atardecer, y se distinguían los colores 'moteados' de los 'veteados', y Los 'manchados' de los 'jaspeados', y a cada uno deellos se le atribuían eualidades específicas para ciertos cultivos." 巴勃罗·阿尔曼多·弗尔南德斯，《孩子们相互告别》（哈瓦那，1968），第108页，由我本人翻译。

的确，现代语言学一直在无休无止地斗争，以使自己摆脱有关亚当式命名的古老而顽固的神话——存在与物体，被创造的生物，某个植物群和动物群，均被单个名词的分隔力和反组合力确定了名份。从索绪尔（Saussure）的观点看，这种神话强化了一种错误的、令人迷惑的概念，即意义首先在字词与事物、单个能指与单个所指的关系中（而不是像更新的语言学所认为的，在两个能指之间的关系中并通过它们的句法作用和语义对立）在一对一的基础上产生出来。但是，或许亚当神话的某种更为深刻的真理在（德勒兹所说的）“分子”层面、在单质的层面、在一个像“物质”、“客体”、“名词”这带有意识形态烙印的一元化范畴不再有所作为的维度上又重新出现：

> 火，火，火！巴亚莫一片火焰！从尸体上散发出来的火抹去了它们的形骸。她像一个疯妇似的喊：让第一个出现吧。一团红烟扑在她脸上，她接着狂喊：让第二个出现吧。一团黄烟从她面前轻掠而过。接着第三团棕色、第四团绿色、第五团蓝色、第六团靛青、第七团紫色，一一在她身前擦过。凯旋般升腾的烟云照亮了她的双眼，在她心底唤醒了她的说话能力，那欢快、入微、甜蜜、轻柔的倾诉……①

在此，生动景象（与声音）的苏醒起因于古老事物的烈火浩

① “！Fuego，fuego，fuego！！Bayamo en llamas！El resplandor que emanaba de los cuerpos borró sus rotros，sus formas. Enloquecida gritó：que comparezca el primero. Una nube de humo rojo le golpeó el rostro，y ella，frenética，volvió a gritar：que comparezca el segundo. Una nube color amarillo，sin siquiera rozarla pasó frente a ella，y una tercera anaranjada，y una cuarta，verde，y una quinta，azul，y un sexta，indigo，y una séptima，violeta. Triunfante，Se le iluminaron los ojos animándole la voz，alegre，fina，dulcísima.” 弗尔南德斯，《孩子们相互告别》，第160—161页，由我本人翻译。

劫；巴勃罗·阿尔曼多的小寓言邀请我们从色彩角度重新思考宙克西斯的葡萄。那些色彩如此迷人，以至于我们逐渐忘却了它们所属的物体（然而，无论我们怎样想象鸟的口味，也肯定不会把贡布里奇所说的再现性认同归因于它们）。

这些文字的文本令人惊奇的效果与魔幻现实主义的电影方式或视觉方式所释放的东西非常一致。我尤其记得（《狂热》里）在一件不寻常的紫色围裙上随瞬即逝的那个细节：对其罕见强度的准确体验只有波德莱尔（Baudelaire）的“绿意销魂”一句可比。这种瞬间暗示，在这部影片中，色彩不是作为一种同质媒体而是作为某种更抽象的“力比多机器”发挥作用的。这种机器一旦开动，便可记录这类非连续强度的脉动。如果真是如此，色彩便会让人得出这样的论点：色彩在怀旧电影中招致了一种相反的作用；在这种电影中，色彩以拉康的“看”为形式，统辖着一块同质的领地，只有上述那种准确的能量撞击才能冲出这块领地。

当人们想起在索绪尔学说和高级结构主义的传统中各种语言（对立之物的语义场的原初模式）的色彩系统的范例所处的特殊地位时，似乎不会发觉这些显而易见的视觉体验会碰到某种更深刻的与语言本身的前意识维度的分节（正如弗洛伊德和拉康以大致相同的方式所表明的，像性欲和梦的叙事这样的明显存在的现象都可以称之为语言变体或句法变体的缺席因子所造成的结果）。

然而，更为直接的理论参照一定要留给卡维尔（Stanley Cavell）关于一般电影中色彩的本性与意义的著名思想，一个完全是乌托邦式的单维未来——他这样称它——包含了主体的“非心理化”和“非戏剧化”：

> 这不仅是说，影片的色彩并非自然色彩的复制，也不是

说，彩色片拍成的故事就肯定是非现实的，而是说，影片的色彩掩盖了耀度的黑白轴，也掩盖了它所衬托的人物与环境的戏剧，而正是由于黑白的作用，我们才得以理解人物的个性和事件。①

---

① 斯坦利·卡维尔，《看见的世界：关于电影本体的思考》增订片（哈佛大学出版社，1979），第89，91页。他是这样总结自己论点的：当戏剧式的解释不再是我们理解彼此行为的自然模式时——无论是因为我们自己就认为人类行为是无法解释的，还是因为我们认定只有救世主才会拯救我们，或是因为我们相信人的个性一定会在比那些现成的戏剧似的宗教、社会学、心理学、历史、意识形态等等更深入的地方找到——黑与白也不再是令人信服地描绘我们生活的模式。然而，由于直到最近这种戏剧模型还是表现人情人事的模式，它的张力和解决问题的方式也还是我们人类对人性的理解能够因之而令人完全满意的模式，所以它的寿终正寝在我们看来一定和人类本身的消亡差不多了。绘画和雕塑已另谋生路——比如设法使绘画去掉色相间的明暗对比——而把人像的地盘让了出来，也算给了人类难以满足的炫耀自己的意愿和爱美之心一个方便。但是电影却不能不表现人类形象或现实中的人（虽然影片可以分割它，或者赋予其他东西以活力）。彩色影片放弃了我们近来已成自然的（戏剧似的）对上述形象的理解，但不是用否定的方式而是用把我们与影片内的世界的联系中性化的方式。然而，由于它毕竟是呈现在我们面前的我们的世界，而且由于那些呈现于我们面前的形象又的的确确与我们相像——但它们却已不再从心灵感应的意义上呈现给我们了，因此，我们把它们看作是非心理化的。在我们看来，这就意味着非戏剧化。由此而言，唯一符合逻辑的是把它们设想成是在未来居住生活的，即设想成来自我们所了解的过去（就当我们是了解它的）的一种突变（第94页）。至于对一般而言的欧洲新浪潮电影中色彩运用的著名论述，见玛丽·克莱尔·罗帕尔的《当代电影中的色彩》，载《记忆中的银幕》，罗帕尔本人编辑（巴黎，1970），第160—173页。她使我们记起谢尔盖·爱森斯坦关于色彩的反思，它可以作为本文这段文字的座右铭："色彩感作为一个过程，其发展就如音乐一样是独立的，而且基本上伴随着作品的整体运动……就像把皮革的摩擦声同产生这一声响的靴子区分开来是为了使它变成一种自我表现的因素一样。所以说，要把橘红的概念与红橘的色相区分开来，以便使色彩能够介人一种蕴含意向的表现与动作的系统。"（爱森斯坦语，引自罗帕尔的《当代电影中的色彩》，第173页）最后，我们仍忍不住想重温爱森斯坦的《电影含义》一书中那令人浮想联翩的一章"色彩与含义"。该书的英译者和编辑为杰伊·莱德（纽约，哈考特，布雷斯和世界，1957），第113—153页。

这种在电影色彩的体验和某种叙事可能性的建立或取消之间的构成性交叉作用将在本文的下个部分作进一步的探讨。无论如何，应该注意到，自卡维尔的著作第一次出版以来，电影中的色彩已成为罕有例外的普遍规范，但即使在这种形势下，他的假说也仍然具有一种常能令人越轨的力量。这种假说暗示，把我们平凡的日常生活想象成五颜六色的世界是一个错误。从这个意义上讲，假定我们起居、活动和观看的真实世界更适合被赋予“黑白的”存在特征，才是正确的。无论如何，彩色电影的综合作用所要做的，是要使色彩特质的凸现不依赖于它与黑白电影的对立，而依靠色彩本身各种体系的对立（由此产生了把魔幻现实主义的用色与后现代主义的用色区别开来的可能性）。

在此，一定还要引进另一个理论参照点，这就是弗洛伊德的“超凡入秘”这一概念。

在这一概念中，被再现的事物渐渐在内部被标示为一种更为古老的幻想的重复，而这种幻想的遗迹在文本中都是相互依存的。这种“被压抑之物的回归”的自我感觉依赖于对一种被设定为本质上是黑白的现实的艳丽的染色（法）再现，依赖于像照相写实主义绘画那样的乱涂颜色的形象，也依赖于被它们感知存在的丰富性给非现实化了的客体，只有纯粹的知觉才不会被它们蒙蔽而走火入魔。①

弗洛伊德的短论显然更多地被它的研究对象（霍夫曼的故事《睡魔》）给束缚住了，它很少为人领会，尤其很少为排除了主体的过去（为了使它以一种显然无缘无故的力量爆发出来）的画面叙述以及对人物心理（这种心理最后将在“发狂”的意识形态元

① 詹明信，《侵略的寓言：温德姆·刘易斯，作为法西斯分子的现代主义者》（伯克利和洛杉矶，1979），第57—58页。

素中被戏剧化）的冷静而非嘲讽的间离做法所实现。[①] 这些在弗洛伊德本意中标志着上述概念的原初发展的特征与这里讨论的影片没有多大关系，尽管电影机制本身造成的暴力作用和主体的非个性化都提供了隐约的相似之处。无论如何，我们从弗洛伊德的典范论述中获得的是叙事元素能以被一种缺席的原因所强化并从内部被它标示出来的方式。这种缺席的原因从经验主义观点看是不可探知的，但我们却能从叙事元素的最纯粹的形式特性中将其解读出来。

然而，这些各种各样的理论上讲得通的可能性还需要面对另外一种唯物主义替代物的挑战，其中某种新型的和特殊的电影色彩运用的各种症候可以直接根据技术本身——特别是根据胶片的像差和洗印工艺——的解释而使之冰释。这些技术和工艺的问题似更应归因于第三世界国家的经济处境，而不是归因于任何更为严格意义上的美学动力。进而言之，比文学社会学更引人注目的是，电影研究似乎呈现一种在内部分析与外部分析之间、上层建筑符码与下部基础符码之间、形式解读与对这些文化产品的经济的和技术的决定因素的阐述之间的刻板对立。这是一个易于诉诸“多元决定”但也未见得会在智识上令人完全满意的局面。事实上，多元决定论的某种模型已经被第三世界电影界的理论家们提出来了——在古巴国内极为引人瞩目。在第三世界国家，影像技术的完美（人们总想把它与第一世界的后现代主义等同）很明确地被看作发达资本主义经济的一个标志。这一点暗示，一种替代性的第三世界美学策略总希望将自己的“不完善电影”转化为一种力量、一种选择、一种标示自己

① 参见我的《文本的意识形态》一文的较长版本，载《理论和意识形态》第一卷（明尼苏达：明尼苏达大学出版社，1988），第17—71页。

不同起源和不同内容的符号。[1] 在此，技术——或是它的不发达形式——明显被拉回到审美信息里，以便由此作为一种内在含义而不是作为一种外在的附属物或偶然的决定因素发挥作用。

同时，上述对色彩的阐说（我们已将其与某种物质的现象以及物质强度的新型显现联系起来）需要用某种对色彩在电影空间中的重要意义的更为概括的特性描述来完成。例如，《狂热》的奇诡阴暗的色彩处理似乎很难只根据色彩本身的状态而不考虑封闭阴暗的动作空间加以阐释：在影片中，甚至外景也或因夜间场景、或因阴雨连绵和被压低的可见度给弄得很暗。也许这里有一种对眼内的杆状体和锥体（众所周知，它们在初入黑暗时起调节作用）的刺激在起作用，以至于较为罕有的知觉影像（紫色围裙！）就像珍稀的猎物一样让人在夜间的视场中都能感觉到。

《水房》则是外景和开放空间占据主导地位。在影片中，人们可以感受到那些交替出现的画面中纯净透明的色彩：盐滩的纯白冲淡了单色的石头，真令人心旷神怡。甚至兼做苦役犯拘禁营的麻风病隔离区的场景也是在露天拍摄；如果刑讯室算是最集中的封闭场所的话，那么唯一真正算得上是内景的画面只能在对诗人学生时代的简述中看到了：豪华的客厅和高级妓院在回溯往事时被赋予了某种在记忆中失落了的乌托邦的价值——富有。而影片的其他部分则残酷地把他从这种典型的怀旧电影的影像中驱逐了出去。

此外，片名也有着另一个我们起先并未察觉的含义，它不仅标明他少年时的渔村和他最终的命运：那些木制小屋的临时性——独裁者的警察部队的营房也不例外——暗示出甚至海边上的殖民营地也算不上个东西；也使渔民的贫穷带有一种流浪的性质并赋予警察

---

① 尤见胡里奥·加西亚·埃斯皮诺萨，《影家》（墨西哥，1982）和托马斯·古铁雷斯·阿莱亚的《辩证法》（哈瓦那，1982）。

营房一种军事占领的意义。这种相同的临时性标志着主人公的最后归宿——他忍辱含垢并且在那儿散发他的诗歌传单的小木屋，同时也把海德格尔关于生死无常的思想树立在更为具体的殖民主义历史环境中的世界之上（虽然确切地讲，影片中未出场的那丑恶的独裁者只是个当地军阀）。

与上述两个尚待探讨的地理构型——海边农民村寨难以经久的不稳定性，或是有着一个俄国总督统治并有着各种破烂不堪的、按传统位置分布的医院、杂货铺、仓库和住宅区的东欧市镇（摄影机在市区穿行时执意排除了所有的景深较长的透视）——相反，《神鹰》似乎是建立在拉美小镇的更为传统的稳定性上——很显然至少是部分地强调了特定环境的悖论与恐怖，在这种环境中（就像今天的萨尔瓦多一样），已经建立起城市秩序的人们一天天被杀掉，在他们身后留下了一栋栋空空的房子。画外音——有远有近的射击声，马蹄踏地的嘚嘚声——在这部影片的刻画视觉空间方面起了较大的作用：比如，在咖啡馆——一个进身很长的空酒馆——的段落中，主人公被画外的狗叫声搅得火冒三丈，于是射杀了邻居的几条狗；或是在人物命运的转折点上总有作为前兆的汽车声到达和离去。

三

然而，空间绝不是《神鹰》中最能打动人的外观，通过对叙事动力的考察才能使我们更好地理解影片的原创性。我在前面已经强调过这部影片与歹徒片类型或黑手党影片的姻亲关系，它与其说是一个后现代主义意义上的摹仿作品，不如说是一种具有决定意义的形式置换。影片在坚持把主人公塑造成一个清教徒形象时包含了一

个很特别的心理诊断：当他站在自家内院冲凉时，他对妻子的裸体以及自己的裸体怀有一种恐惧。这种诊断早已成为程式了（人们会指望它附属于某种健康的怀疑主义），而实际上的确令人联想起各种各样流行的心理分析对军国主义或法西斯主义的阐释，从阿多诺（Adorno）的“独裁主义人格”概念一直到约翰·休斯顿的影片《金眼的反映》（1967）或《顺民》。这种阐释把反动派的兽性的“起源”定位于被压抑的同性恋倾向或童年时代的心理创伤。而《神鹰》的新奇之处在于（至少从第一世界的观点看）主人公自故事开始就已经是政治化的主人公了，他的生活一直与党派之间的党同伐异休戚相关，荣辱与共（这种党同伐异早在他出生以前很久就有了，其形式不外乎自由党与保守党，右派与左派等等成双捉对的党派之间的永恒对抗方式）。北美人士也知道这一狭义政治的，以及党派的忠实与敌意——它们作为有着激烈党派的斗争的日常生活的一部分每时每地为人们所身体力行——的永久性（马克斯·韦伯曾如此钦佩的上世纪末本世纪初在马萨诸塞和路易斯安纳出现的大行政区制度），但我们的文学总是把这种现实置换为家庭剧和家世传奇，更不必提近来再一次时髦起来的黑手党类型片中的描绘了。在英国，只有康拉德（Conrad）的小说《诺斯特罗莫》还惦记着试图表现一下上述意义上的地中海地区的政治现实，但即使在康拉德那里，政治现实也只是作为背景，而不是作为日常生活的原料。但在《神鹰》中，政治激情从一开始就与未来的主人公对社会的愤怒联系在一起，他受制于作为一个贫弱的小公务员的低下地位，饱受镇上身居优越地位的另一政治集团的富人们的凌辱与嘲弄。影片记录了这个小资产阶级阵营的追随者转变为一种凶猛危险的能量、一股不可思议的以暴还暴的力量这一非同寻常的过程，从而令人胆寒地再现了这个新生怪物（拉辛对他的戏剧中的人物——年轻的内

罗的描绘）。从某种意义上讲，这是一种从私下到公开，从心理创伤到以政治为职业的演变过程（希特勒是这种西方“心理传记”传统的或专门的对象），因为它寻求的是在政治领域内部将强度的各个层面形象化。

此外，这部影片最令人感兴趣的原创性——即与类似的黑手党影片或歹徒片明显不同的地方——还可以在它们共同的构架的完全缺席或沉默中发现。黑手党影片在构成上讲是围绕着某个首领与其帮派、家庭或族群之间的休戚与共而组合起来的。我们会看到，他从帮派、家庭或族群中脱颖而出：这类作品的神秘魅力可以这样来解释，即它们释放出了潜藏在无意识中的集体幻想，并且把匪首的个人事迹当作一种生动再现观众个人经历中所缺乏的热闹的团伙生活的前文本。[①]《神鹰》则一扫这种虚假的魅力并且绝不顺从这类程式化的类型期待：他总是与在他的威名的荫护下追随他的那几个暴徒保持一种距离，老是一副大难将临的样子，独来独往，身上一点也没有离经叛道或反抗社会的色彩（一种由最早的歹徒片如霍华德·霍克斯的《疤脸人》〔1931〕或茂文·勒鲁瓦的《小恺撒》〔1931〕所开创的被天真地给心理化了的意识形态）。《神鹰》的男主角的成长、转变是在未加任何评注的观察中予以表现的，并且带有某种布莱希特在《人就是人》中表现出来的那种冷静的现实主义的味道——该剧的寓意是你可以把人变成任何一种东西。

然而，上述评论还没有接触到叙事动力与影像（以及与某种新的历史呈现方式）的特殊关系的关键点。卡维尔有关电影的论述是以对当代电影中某种更深刻的历史趋势或断裂的惊人直感传达出来的，他称这种趋势或断裂为“非戏剧化”，但看上去他并不缺乏对

① 见第一章。

这一历史变革的个人同情心，或许是把它当作绘画史的类似物来思考它并为它寻找一个恰当的位置。我更愿意把这种趋势称为非叙事化，而且我下面就要用一种简略到人体的观点以及随之而来的对至今尚未开发的资源加以利用的观点、色情与暴力的潜力等观点来说明它。这些观点意味着精确的描述而且不带任何道德化的意图，但与现代的高雅文学的某些臭名昭著的提问形式类似之处还是在所难免的。例如，我想起众所周知并广受指责的罗伯·格里叶（Alain Robbe - Grillet）的形式主义内容，它对妇女身体的虐待狂及暴力的态度几乎不能用这位小说家本人的毫无诚意的表白来解释——他说他的作品要读解成对当代文化中如此突出的暴力与色情的“批判”。无论如何，罗伯·格里叶还是表明了整个现代主义中的某种更带一般性的规则或动力的操作：内容越复杂，形式就一定会越简单或越简化：普鲁斯特（Proust）那了不起的时空交错——每日散步的两条“路线”，斯旺的路线和盖尔芒特家或小火车上的几拨人的路线——是这类复杂内容组织模式的聚类体，约瑟夫·弗兰克（Joseph Frank）称之为“空间形式”（与本文讨论的空间概念略有不同）。[①] 基于同样的理由，如果形式的复杂性是必要的，就如罗伯·格里叶自己作品中的那些精巧有致的破碎与重组，那么内容就一定得是仅具雏形并且尽可能地易于再次确认，就好像提前给物质化并包装好了：肉体的暴力与色情这时变成了这类经过缩略但又直接可用的素材的专有的和最终的形式。

这种简略到人体的叙事显然是作为媒体的电影的一个功能：我

---

① 约瑟夫·弗兰克在他的著名论文中所利用的“空间性”概念与其说接近于加斯东·巴舍拉尔和昂利·勒菲弗尔的现象学的、结构主义的或辩证法的空间论述，不如说更接近于为增进记忆而做的共时安排（可参看弗朗西斯·耶茨同样著名的《记忆的艺术》）。

是想表明，在最最货真价实的高雅现代主义文学形式中，真实可感的人体的位置是被语句占据的，人体虽在某种新的物质性中得以物化，但至今仍无法像在后现代主义作品中那样给转换成自己的影像。语句的自动倾向竭力要转移早先的叙事注意力或阅读全部《尤利西斯》的精力，这一点证明，由此而产生的复杂的、新型的人类智力活动明显迥异于电影中的类似简略所产生的效果。在电影中，幻象迎合着人们对它提出来的哪怕是非常微小的新的要求，令人极为惬意但也极其被动。在电影中，对正当的人体兴趣的凸现——如《神鹰》里表现中毒痛苦的段落或各种谋杀、爆炸、死刑直到性交——以不同的方式解决了叙事问题，因为这些事无论多么琐细也还算得上是事件（另一方面，有着开头、发展和结尾的某种事件——如性交——不正好与一个故事相同吗）。我们需要看到在它自己历史中的这一发展，就像叙事（在此之前一般指小说）的哲学天职的一个进化阶段一样，它可以被描述为一般事件范畴的凸现、探查、颠覆或好转。的确，现实主义大体上一直被理解为一种在预先给定的或模式化的事件和动作（讲的更玄点，现实本身）中的再现方式。至少这一点是很清楚的：现代主义的丰富性与这类为人所接受的范畴的危机以及诗歌对事件本性所作的全新质疑是一致的，可以说这是从亚里士多德把传记与完整的动作相分离的观点上重新起步（为什么事件都是不相同的呢？它们仅仅符合“命定”的生活吗？命运本身难道不是一种意识形态和幻觉吗）。与之相关但也与之对立的质疑导向日常生活的细节方面：什么时候那些简单的不连续的时间片断是事件呢？而且，当关于事件问题被迫屈从于对生活究竟是什么或现实首先是什么的问题的补充解答时，在上述叙事实践中的形而上学的或意识形态的控制力便出现了。“从经验主义观点讲”，亨利·詹姆斯（Henry James）至今依然是最威严的为小

说的这一天职辩护的人。这一天职便是以这样一种方式——超越这些经验主义式的偶发小事（happenings），便可提出关于大事（the Event）本身的更为一般的哲学问题——来建构或拆解事件。

现在应该很清楚的是，电影的简略到人体的美学由于远未问及上述问题并提出上述抽象范畴的论题，因而非常激进地想尽可能地抛弃它们，剥掉它们并把它们从我们的视觉体验中甩出去，同时将人体体验的最基本的形式扩展为它的内容基料，这样一来，上述问题也就无需或无法提出了。古典电影（最好叫它有声片）从小说的较（电影）早的发展中辛勤获得并加以改造的一整套精妙复杂的用叙事吸引人们注意力的形式现在已被废弃并被最简单最微小而且目的在于引发直接可见的暴力的情节提示给代替了。在这里，叙事并未像在实验片中的反传统做法那样被颠覆或抛弃，而是被有效地中性化了，以有利于人们观看电影所呈现的东西。然而，这一发展——彻底打碎现代生活并拆散较为古旧的共同体和集体，以此作为它的历史前提和社会学前提——并不一定是一种绝对的损失或枯竭，即使它标志着更古旧的现代主义丰富文化的损失也罢。

正如我在前面谈过的，简略到人体的做法也可理解为对历史和对存在的新型关系的征服。例如，有空洞的历史换言之是一种浅浮雕饰的历史，在这种历史中，只能达到人体的显现，甚至于我们自己也可以毫无隔阂地介入其中。范围更大的历史视野和历史叙事体的衰微以及叙事的兴趣点和观众注意力（或者说瞬时知觉的形式）的更老式的复合体的中性化现在为我开放了一种未经符码化的强度的出场，就像毒品的化学效果可以松弛我们瞬间的前期紧张以及在催眠状态中凝视我们面前由“致幻作用”产生的东西时引起的再度紧张。然而，前面讨论的那些影片并没有像某些后现代主义作品那样，简单地试图摹仿毒品的体验，而是靠其他的内部建构手法夺回

那种体验（就像弗洛伊德自觉放弃了外部催眠技巧）。从这个意义上讲，摄影机的中介作用即摄影技术对我们体验的介入并不是外在的；毋宁说，现已本质上内在化的技术外在性的神秘乃是电影美学问题的核心。在那里，我们对（弗洛伊德和拉康意义上的）心理主体的非中心化的历史体验与电影的上述技术特征相遇并借给它一种新的和必然的意义。但是，我们只能循着海德格尔探讨存在（Being）的概念，并联系到上述影片来唤起人们对内部的和结构上的心理距离的精神分析探讨，如果我们的论述包括某种新的历史主义，同时也包括与历史——这种历史是以一种新的方式领悟和感受到的，它完全不同于历史小说的编年顺序，也不同于怀旧电影的时髦招牌——在构成上的某种特权关系的话。

例如，这种叙事的简略对意识形态和意识形态分析来说有着非常实用的后果。在叙事含义的代别（generation）和具象中仅展示一种系统化的节略是不够的，那会显得好像只是个审美选择的问题似的；我们一定要努力去理解，这种叙事上的删除也具有一种政治功能。例如，我们已经看到，《神鹰》的意识形态信息（如果可以这么叫的话）就是专门由叙事的缩略建构的，具体而言，是由对黑手党的团体性的刻意删除来建构的，而这种黑手党的团体性一直是该类型片的必要的结构特征。神鹰在极其令人憎恨这一点上所显现的极为生动的丑态是靠掩去家庭环境的力比多吸引力以及把这个主人公的尸体孤零零地留在街道上传达出来的。

《狂热》也与这一描述相符，虽然它的生产环境和最初的接受环境模糊了上述论题，并且赋予影片一种截然不同的（一种更老式的）意识形态信息。这部影片刚好是在波兰强制实行军管前夕发行的，随后影片便给撤下来了，大概是考虑到在这种环境下它对俄国占领军的表现会显得很敏感（其结果，该影片在美国只有一个拷

贝)。但是仅凭这一理由便下结论说这是一部亲团结工会的影片也未免太轻率了些。《狂热》中年轻的爱国狂们是一群无政府主义者和最纯粹的一类“幼稚的左倾主义者”：某种更大规模的社会主义地下大党的架构虽已呼之欲出，但并未直接表现；而且影片明确主张，它的恐怖主义爆发力是完全脱离任何一种群众运动的。观众假定这种群众政治运动存在于影片前半部中的另一个地方，却不料在后半部中便分化瓦解了。第一主人公（影片的特殊性并不在于它围绕两位主角的情节组织：这两位主角的故事是一个接一个进行的）为他的活动作了一个程式化的辩解，他说这些活动是与群众“团结”（对这个词的完全不同的和嘲讽的用法）的表现，是要向群众表明：他们不是孤军奋战，政治斗争在别的地方也进行，而且达到政治目标的方式也并非只有一种。

这并不是说《狂热》会使另一方面或不结盟分子得到安慰。影片把他们一无例外地表现成警察的探子、双重特务、叛国分子和走狗，要不就是顺从体制并对如火如荼的抵抗运动怕得要死的腐朽的资产阶级分子。而革命党人本身也似乎只得到我们“有限的”同情，因为影片的这类人物形态或是太天真或是太多人情味，就连主角们也各具病态。我们现在就要说到这一点。影片中有某种像死亡意愿的 dioscuri 的东西——一个黑发，另一个金发；前者冷酷阴郁，后者则成天乐陶陶的，都快成躁狂症患者了——死亡技师的道路在叙事进程中只交叉了一次。黑发刺客——他对浓密的斯拉夫式的小胡子的着迷强化了他的个性，更令人吃惊的是，那胡子后来又没有了——身边围绕着一群笨手笨脚的战士，而且他还被赋予一种人们不愿称之为爱情关系的东西。他的金发接班人却是在与同志情谊或性爱完全隔离的状态下进行工作，因为他不是从政治斗争的表面领域而是从密探和双重特务的地下世界出现的，他最后一次行动是想

用炸弹与警察总署以及里面的那些讨厌的盘踞者一起同归于尽（嗐，可炸弹却没响）。

然而，在这部女人电影里，有位女同情者的形象显然占据了第一段故事里的中心地位。她非常渴望成为一名烈士（她想在一次豪华的节日招待会上与俄国总督同归于尽，结果那位总督却没有来）。这一点同样强调了恐怖主义天职中的非个人化倾向，在此，个人的幻想与冷酷的政治策略在病理学意义上虽能分开但同时却又纠缠难解。两个粗暴的性场景使这一特点戏剧化了：第一位主人公从监狱里逃出来后，出于“有益健康”的原因，把她当动物似的干了一顿。她的迷狂在此就她对一个形象的激情的空幻性这一点做了充分的注释，而这个形象在人物形态上要比神鹰中性得多，他不过是被驱动、被迷恋的一个幻影罢了。在第二个性段落中，她怀着爱的恼怒委身于另一个战士。这个战士毫无希望地爱着她，他的精力充沛的性救济像强奸一样被她接受，而且的确使她濒临真正的僵瘫性精神分裂症的边缘。

无论《狂热》对波兰现实政治有无逻辑上的相关性，这部影片都提供了一种对无政府主义战士的天职的无情解剖。这些战士的轰轰烈烈的行动是他们心底的那种对其历史处境的绝望造成的。这种具有意识形态性质的能量炫耀（在《神鹰》中亦然）又继之以战略上的失误——没有群众的支持——以及它的构成元素的脱节——幻想与策略。狂妄的个人动机与表面的政治考虑等等，这些都相互作用于被压抑的矛盾之中。我们已经考察过《水房》中的类似结构，在这部影片中，叙事不仅使历史与自然的意识形态因素奇怪地保持着彼此间的距离，而且又在普通牺牲者的身上将这两种噩梦般的力量结合了起来。

所有这些现在看来似乎都远离魔幻现实主义概念。我们从这概

念出发，直到我们了解了这些作品中色彩强度和人体之间的必要的构成性关系以及它们的非叙事化过程。这种非叙事化过程最终显现为一种意识形态分析与解构的过程。在现实中，上述两个特点——战略上的失误或各种意识形态（或概念的）元素与不同前途在策略上的重新组合，以及对同一历史中的人体与物体所产生的近切感——都有着同一种美学操作的两个方面：不在场和在场。它们在力比多意义上强化了被其他叙事瞬间所删除的东西在现在（时）中的遗迹。

1986 年